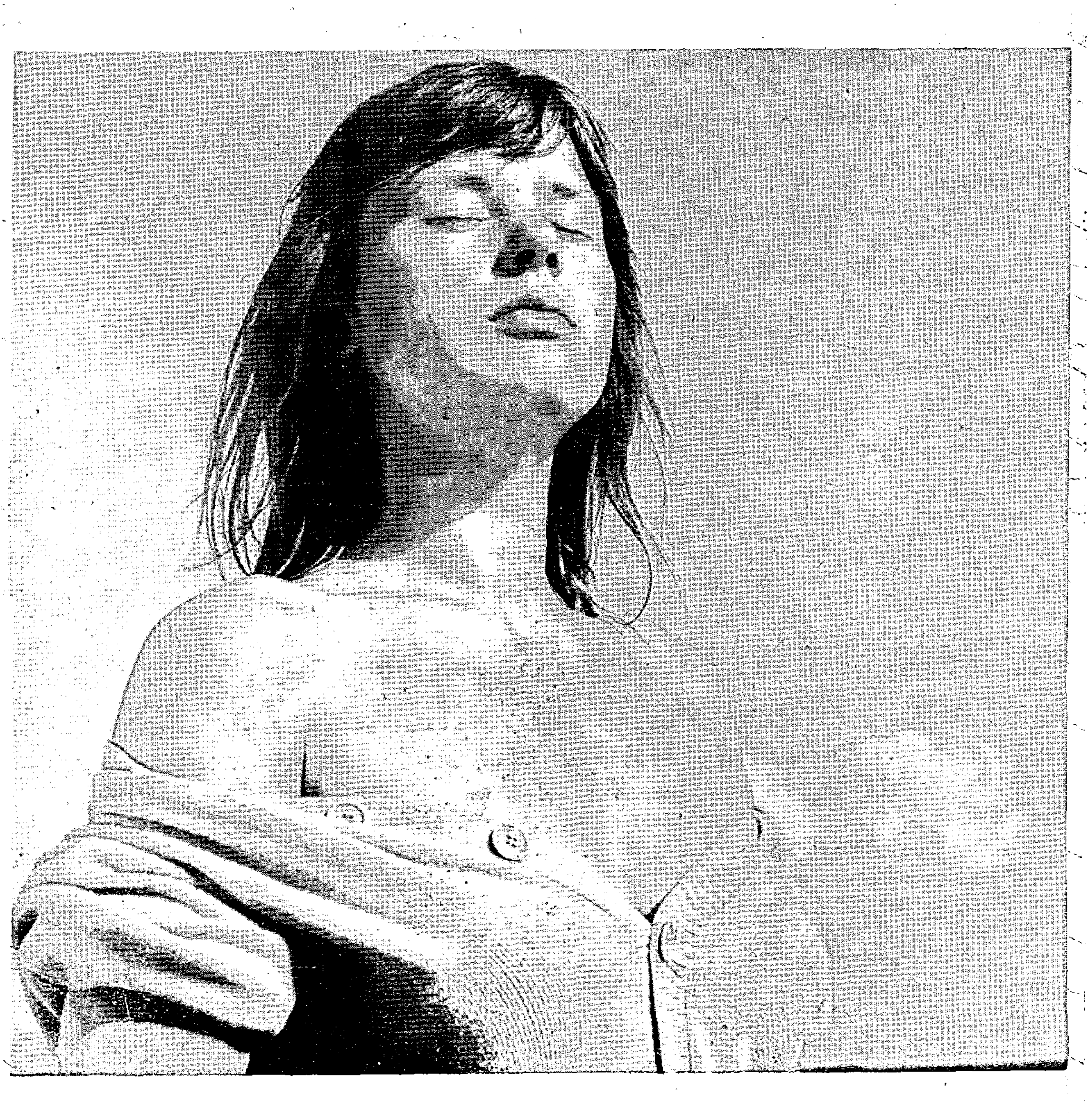
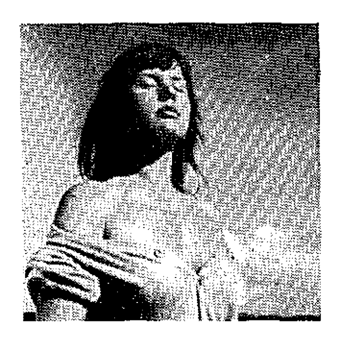
CAHIERS
DU CINÉMA



85 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUILLET 1958 ★ 85

NOTRE COUVERTURE



Nous ne sommes pas mécontents de cette couverture, et vous? Harriett Andersson, que l'on voit ici dans **Monika** fut longtemps l'interprète favorite d'Ingmar Bergman à qui la première partie de ce numéro est consacrée. Cette image, qui suggère un bel été, nous est prétexte à vous souhaiter bonnes vacances !

A nos Lecteurs

Les 12 numéros annuels des *Cahiers du Cinéma* paraitront désormais au début de chaque mois. Notre prochain numéro (86) sortira donc dans les premiers jours d'août et nous ne publierons qu'un seul numéro en décembre.

Ne manquez pas de prendre page 45 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1958 TOME XV. — No 85

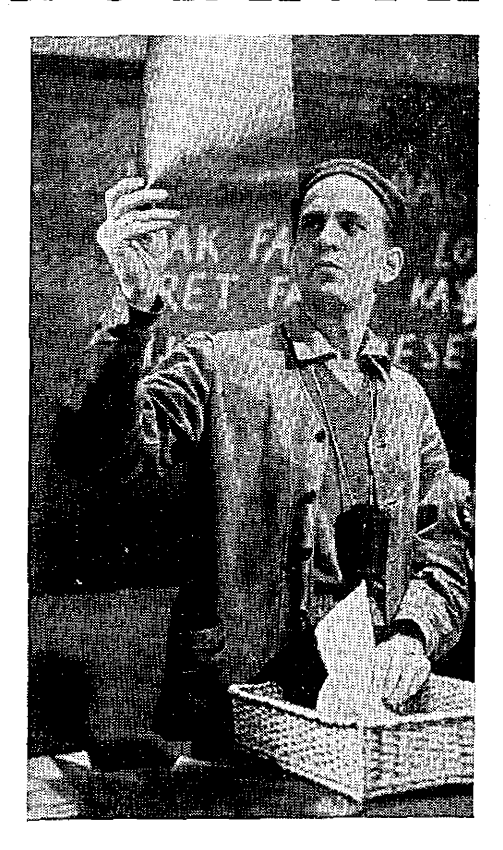
SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

BERGMANORAMA



par Jean-Luc Godard

Dans l'histoire du cinéma, il y a cinq ou six films dont on aime à ne faire la critique que par ces seuls mots : « C'est le plus beau des films ! » Parce qu'il n'y a pas de plus bel éloge. Pourquoi parler, en effet, plus longuement de *Tabou, Voyage en Italie,* ou du *Carrosse d'or ?* Comme l'étoile de mer qui s'ouvre et se ferme, ils savent offrir et cacher le secret d'un monde dont ils sont à la fois l'unique dépositaire et le fascinant reflet. La vérité est leur vérité. Ils la portent au plus profond d'eux-mêmes, et, cependant, l'écran se déchire à chaque plan pour la semer à tous vents. Dire d'eux c'est le plus beaux des films, c'est tout dire. Pourquoi ? Parce que c'est comme ça. Et ce raisonnement enfantin, le cinéma seul peut se permettre de l'utiliser sans fausse honte. Pourquoi ? Parce qu'il est le cinéma. Et que le cinéma se suffit à lui-même. De Welles, d'Ophüls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor, même de Vadim, pour vanter leurs mérites, il nous suffira de dire : c'est du cinéma ! Et quand le nom de grands artistes des siècles passés vient par comparaison sous notre plume, nous ne voulons rien dire d'autre. Imagine-t-on, par contre, un critique vantant la dernière œuvre de Faulkner en disant : c'est de la littérature ; de Strawinsky, de Paul Klee : c'est de la musique, c'est de la peinture ? Encore bien moins, d'ailleurs, de Shakespeare, Mozart ou Raphaël. Il ne viendra pas davantage à l'idée d'un éditeur, fût-ce Bernard Grasset, de lancer un poète par le slogan : ça, c'est de la poésie ! Même Jean Vilar, lorsqu'il rafistole *Le Cid,* rougirait de mettre sur les affiches : ça, c'est du théâtre ! Alors que « ça, c'est du cinéma ! »

mieux que le mot de passe, reste le cri de guerre du vendeur, tout aussi bien que de l'amateur de films. Bref, d'entre tous ses privilèges, le moindre, pour le cinéma, n'est certes pas d'ériger en raison d'être sa propre existence, et faire, par la même occasion, de l'éthique son esthétique. Cinq ou six films, ai-je dit, + 1, car *Sommarkek* est le plus beau des films.

Le dernier grand romantique

Les grands auteurs sont probablement ceux dont on ne sait que prononcer le nom lorsqu'il est impossible d'expliquer autrement les sensations et sentiments multiples qui vous assaillent dans certaines circonstances exceptionnelles, devant un paysage étonnant, ou lors d'un événement imprévu : Beethoven, sous les étoiles, en haut d'une falaise battue par la mer ; Balzac, quand, vu depuis Montmartre, il semble que Paris vous appartient ; mais désormais, si le passé joue à cache-cache avec le présent sur le visage de celle ou celui que vous aimez ; si la mort, lorsque humiliés et offensés vous parvenez enfin à lui poser la question suprême, vous répond avec une ironie toute valéryenne qu'il faut tenter de vivre ; désormais donc, si les mots été prodigieux, dernières vacances, éternel mirage, reviennent sous vos lèvres, c'est qu'automatiquement vous avez prononcé le nom de celui qu'une deuxième rétrospective à la Cinémathèque Française vient définitivement, pour ceux qui n'avaient vu que quelques-uns de ses dix-neuf films, de consacrer comme l'auteur le plus original du cinéma européen moderne : Ingmar Bergman.

Original ? *Le Septième sceau* ou *La Nuit des forains*, passe ; à la rigueur *Sourires d'une nuit d'été ;* mais *Monika*, mais *Rêves de femmes*, mais *Vers la félicité*, tout au plus du sous Maupassant, et quant à la technique, parlons-en, des cadrages à la Germaine Dulac, des effets à la Man Ray, des reflets dans l'eau à la Kirsanoff, des retours en arrière comme il n'est plus permis d'en faire tellement c'est démodé : « non, le cinéma, c'est autre chose », s'écrient nos techniciens patentés ; et, d'abord, c'est un métier.

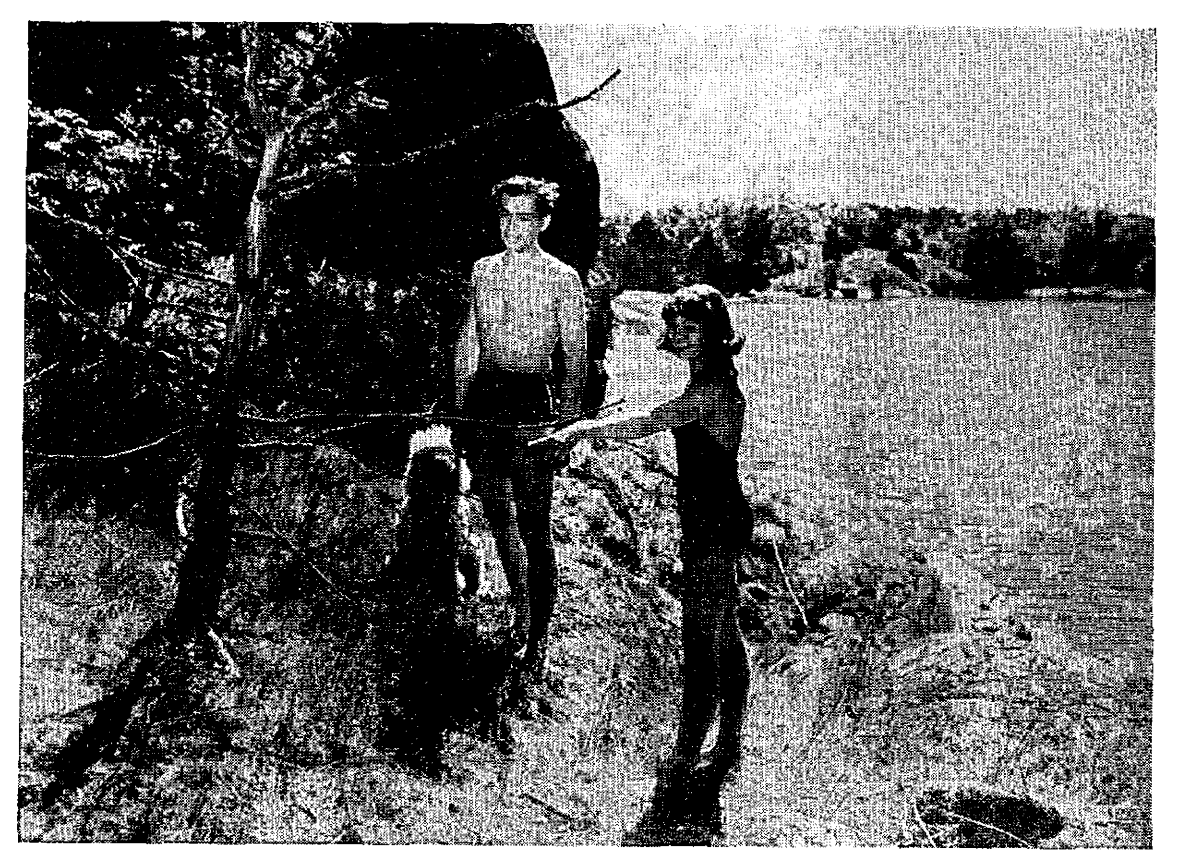
Hé bien, non ! le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul ; sur le plateau comme devant la page blanche. Et pour Bergman, être seul, c'est poser des questions. Et faire des films, c'est y répondre. On ne saurait être plus classiquement romantique.

Certes, de tous les cinéastes contemporains, il est sans aucun doute le seul à ne pas renier ouvertement les procédés chers aux avant-gardistes des années trente, tels qu'ils traînent encore dans chaque festival de films expérimentaux ou d'amateurs. Mais c'est plutôt hardiesse de la part du metteur en scène de *La Soif*, car, ce bric-à-brac, Bergman le destine en parfaite connaissance de cause à d'autres fins. Ces plans de lacs, de forêts, d'herbes, de nuages, ces angles faussement insolites, ces contre-jours trop recherchés, ne sont plus dans l'esthétique bergmanienne des jeux abstraits de la caméra ou des prouesses de photographe ; ils s'intègrent, au contraire, dans la psychologie des personnages *à l'instant précis* où il s'agit, pour Bergman, d'exprimer un sentiment non moins précis ; par exemple, le plaisir de Monika traversant en bateau Stockholm qui s'éveille, puis sa lassitude en inversant le trajet dans Stockholm qui s'endort.

L'éternité au secours de l'instantané

A l'instant précis. En effet, Ingmar Bergman est le cinéaste de l'instant. Chacun de ses films naît dans une réflexion des héros sur le moment présent, approfondit cette réflexion par une sorte d'écartèlement de la durée, un peu à la manière de Proust, mais avec plus de puissance, comme si l'on avait multiplié Proust à la fois par Joyce et Rousseau, et devient finalement une gigantesque et démesurée *méditation à partir d'un instantané*. Un film d'Ingmar Bergman, c'est, si l'on veut, un vingt-quatrième de seconde qui se métamorphose et s'étire pendant une heure et demie. C'est le monde entre deux battements de paupières, la tristesse entre deux battements de cœur, la joie de vivre entre deux battements de mains.

D'où l'importance primordiale du « flash-back » dans ces rêveries scandinaves de promeneuses solitaires. Dans *Sommarlek*, il suffit d'un regard à son miroir pour que Maj



Birger Malmsten et Maj-Britt Nilsson dans *Sommarlek.*

Britt Nilsson parte comme Orphée et Lancelot à la poursuite du paradis perdu et du temps retrouvé. Utilisé quasi systématiquement par Bergman dans la plupart de ses œuvres, le retour en arrière cesse alors d'être l'un de ces « poor tricks » dont parlait Orson Welles pour devenir, sinon le sujet même du film, du moins sa condition *sine qua non.* Par-dessus le marché, cette figure de style, même employée comme telle, a dorénavant l'avantage incomparable d'étoffer considérablement le scénario, puisqu'aussi bien elle en constitue et le rythme interne et l'ossature dramatique. Il n'est que d'avoir vu n'importe lequel des films de Bergman pour remarquer que chaque retour en arrière s'achève ou débute toujours « en situation », en double situation devrais-je dire, car le plus fort est que ce changement de séquence, comme chez Hitchcock au meilleur de sa forme, correspond toujours à l'émoi intérieur des héros, autrement dit, provoque le rebondissement de l'action, ce qui est l'apanage des plus grands. Nous prenions pour de la facilité ce qui n'était qu'un surcroît de rigueur. Ingmar Berman, l'autodidacte décrié par « ceux du métier », donne ici une leçon aux meilleurs de nos scénaristes. Nous allons voir que ce n'est pas la première fois.

Toujours en avance

Quand parut Vadim, nous l'applaudîmes d'être à l'heure juste alors que la plupart de ses confrères retardaient encore d'une guerre. Quand nous vîmes les grimaces poétiques de Giulietta Massina, nous applaudîmes de même Fellini dont la fraîcheur baroque sentait bon le renouveau. Mais cette renaissance du cinéma moderne, cinq années plus tôt, le fils d'un pasteur suédois l'avait déjà portée à son apogée. A quoi rêvions-nous donc quand sortit *Monika* sur les écrans parisiens ? Tout ce que nous reprochions encore de ne pas faire aux cinéastes français, Ingmar Bergman l'avait déjà fait. *Monika,* c'était déjà *Et Dieu créa la femme,* mais réussi de façon parfaite. Et ce dernier plan des *Nuits de Cabiria,* lorsque Giulietta Massina fixe obstinément la caméra, avons-nous oublié qu'il est déjà, lui aussi,

dans l'avant-dernière bobine de *Monika ?* Cette brusque conspiration entre le spectateur et l'acteur qui enthousiasme si fort André Bazin, avons-nous oublié que nous l'avions vécue, avec mille fois plus de force et de poésie, lorsque Harriett Andersson, ses yeux rieurs tout embués de désarroi rivés sur l'objectif, nous prend à témoin du dégoût qu'elle a d'opter pour l'enfer contre le ciel.

N'est pas orfèvre qui veut. N'est pas en avance sur les autres qui le crie sur les toits. Un auteur véritablement original est celui qui ne déposera jamais ses scénarii à la société du même nom. Car est neuf, nous prouve Bergman, ce qui est juste, et sera juste ce qui est profond. Or, la profonde nouveauté de *Sommarlek,* de *Monika,* de *La Soif,* du *Septième Sceau,* c'est d'être avant tout d'une admirable justesse de ton. Pour Bergman, certes, oui, *un chat est un chat.* Mais il l'est pour bien d'autres, et c'est là la moindre des choses. L'important est que, doué d'une élégance morale à toute épreuve, Bergman peut s'accommoder de n'importe laquelle des vérités, même la plus scabreuse (cf. le dernier sketch de *L'Attente des femmes*). Est profond ce qui est imprévisible, et chaque nouveau film de notre auteur déroute souvent les plus chauds partisans du précédent. On attendait une comédie, et ce fut un mystère du moyen âge qui survint. Leur seul point commun est souvent cette incroyable liberté des situations à laquelle Feydeau rendrait des points, tout comme Montherlant pourrait en rendre à la vérité des dialogues, au moment d'ailleurs, suprême paradoxe, où Giraudoux ferait de même quant à leur pudeur. Il va sans dire que cette aisance souveraine dans l'élaboration du manuscrit se double, dès que ronronne la caméra, d'une maîtrise absolue dans la direction des acteurs. Ingmar Bergman, en ce domaine est l'égal d'un Cukor ou d'un Renoir. Certes, la plupart de ses interprètes, qui font d'ailleurs quelquefois partie de sa troupe théâtrale, sont en général de remarquables comédiens. Je pense surtout à Maj-Britt Nilsson, dont le menton volontaire et les moues de mépris ne sont pas sans rappeler Ingrid Bergman. Mais il faut avoir vu Birger Malmsten en jouvenceau rêveur dans *Sommarlek,* et le retrouver, méconnaissable, en bourgeois gominé dans *La Soif ;* il faut avoir vu Gunnar Björnstrand et Harriett Andersson dans le premier épisode de *Rêves de femmes,* et les retrouver, avec un autre regard, de nouveaux tics, un rythme du corps différent dans *Sourires d'une nuit d'été,* pour se rendre compte du prodigieux travail de modelage dont est capable Bergman, à partir de ce « bétail » dont parlait Hitchcock.

Bergman contre Visconti

Ou scénario contre mise en scène. Est-ce si sûr ? On peut opposer un Alex Joffé et un René Clément par exemple, car il n'est question que de talent. Mais quand le talent frôle de si près le génie qu'on obtient *Sommarlek* et *Nuits blanches,* est-ce bien utile de disserter à perte de vue pour savoir qui est en fin de compte supérieur à l'autre, l'auteur complet ou le pur metteur en scène ? Peut-être que oui, après tout, car c'est analyser deux conceptions du cinéma dont l'une vaut peut-être mieux que l'autre.

Il y a, en gros, deux genres de cinéastes. Ceux qui marchent dans la rue la tête baissée et ceux qui marchent la tête haute. Les premiers, pour voir ce qui se passe autour d'eux, sont obligés de relever souvent et soudain la tête, et de la tourner tantôt à gauche, tantôt à droite, embrassant d'une série de coups d'œils le champ qui s'offre à leur vue. Ils *voient.* Les seconds ne voient rien, ils *regardent,* fixant leur attention sur le point précis qui les intéressent. Lorsqu'ils tourneront un film, le cadrage des premiers sera aéré, fluide (Rossellini), celui des seconds serré au millimètre (Hitchcock). On trouvera chez les premiers un découpage sans doute disparate mais terriblement sensible à la tentation du hasard (Welles), et chez les seconds des mouvements d'appareils, non seulement d'une précision inouïe sur le plateau, mais qui ont leur propre valeur abstraite de mouvement dans l'espace (Lang). Bergman ferait plutôt partie du premier groupe, celui du cinéma libre. Visconti, du second, celui du cinéma rigoureux.

Pour ma part, je préfère *Monika* à *Senso,* et la politique des auteurs à celles des metteurs en scène. Que Bergman, en effet, plus qu'aucun cinéaste européen, Renoir excepté, en soit le plus typique représentant, à qui en douterait encore, *La Prison* lui en apporterait sinon la preuve, du moins le symbole le plus évident. On connaît le sujet : un metteur en scène



Jarl Kulle et Anita Bjork, dans *L'Attente des femmes.*

se voit proposer par son professeur de mathématiques un scénario sur le diable. Pourtant, ce n'est pas à lui que surviendront des séries de mésaventures diaboliques, mais bien à son scénariste auquel il a demandé une continuité.

Homme de théâtre, Bergman admet de mettre en scène les pièces des autres. Mais homme de cinéma, il entend rester seul maître à bord. Au contraire d'un Bresson et d'un Visconti qui transfigurent un point de départ qui leur est rarement personnel. Bergman crée *ex nihilo* aventures et personnages. *Le Septième Sceau* est moins habilement mis en scène que *Nuits blanches,* ses cadrages sont moins précis, ses angles moins rigoureux, nul ne le niera ; mais, et là est le point capital de la distinction, pour un homme d'un talent aussi immense que Visconti, faire un *très bon* film, en fin de compte, est affaire de *très bon* goût. Il est sûr de ne pas se tromper, et dans une certaine mesure, c'est *facile.* Il est facile de choisir les rideaux les plus jolis, les meubles les plus parfaits, de faire les seuls mouvements d'appareil possibles, si l'on sait d'avance que l'on est doué pour ça. De la part d'un artiste, trop bien se connaître, c'est un peu céder à la facilité.

Ce qui est difficile, au contraire, c'est d'avancer en terre inconnue, de reconnaître le danger, de prendre des risques, d'avoir peur. Sublime est l'instant, dans *Nuits blanches* où la neige tombe à gros flocons autour de la barque de Maria Schell et Marcello Mastroianni ! Mais ce sublime là n'est rien à côté du vieux chef d'orchestre de *Vers la félicité* qui, allongé sur l'herbe, regarde Stig Olin regardant amoureusement Mai-Britt Nilsson sur sa chaise longue, et pense : « Comment décrire un spectacle d'une si grande beauté ! » J'admire *Nuits blanches,* mais j'aime *Sommarlek.*

Jean-Luc GODARD

RÉTROSPECTIVE BERGMAN

Ces notices critiques ont pu être rédigées grâce à l'hommage rendu à Ingmar Bergman par la Cinémathèque Française. Nous ne donnons pas le résumé des films : nos lecteurs pourront se reporter à l'article de Jean Béranger, paru dans notre n° 74, « Les trois métamorphoses d'Ingmar Bergman ».

KRIS (CRISE)

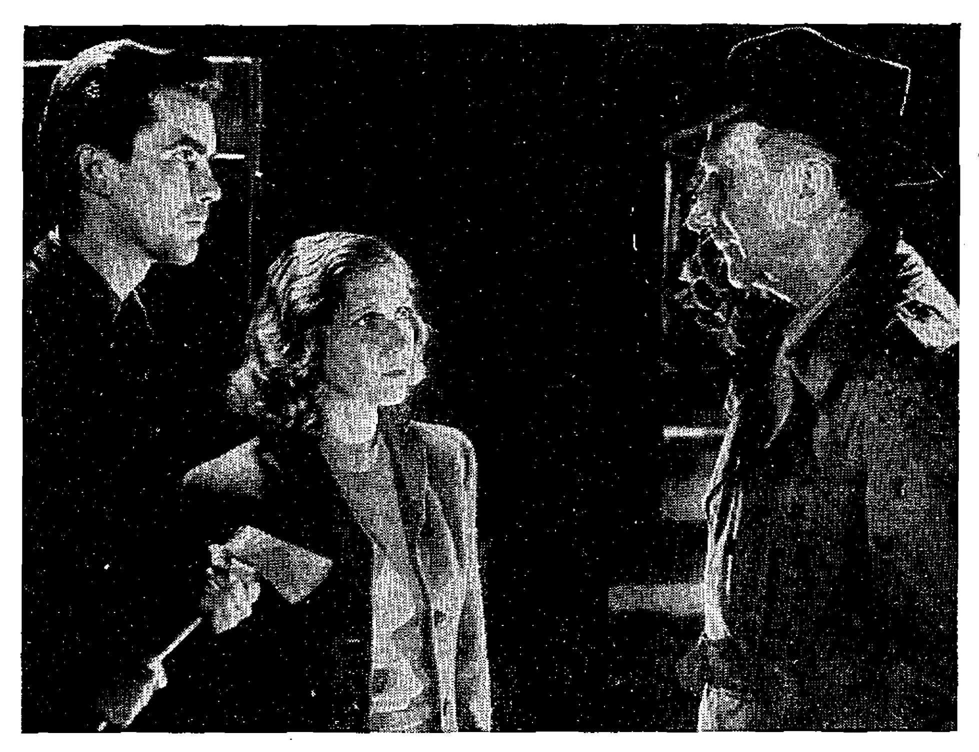
Ici surnagent des scories héritées de Prévert, dont le film suivant fera la grande lessive : notamment certain Destin balafré en chandail noir ; d'inutiles coquetteries, aussi, de mise en forme théâtrale dans l'utilisation des comparses ; quelques grincements, auxquels je ne reprocherai pas tant de se faire entendre, puisque notre auteur saura, par la suite, les diriger, que de vibrer trop peu et hors de propos ; une composition un peu linéaire qui ne trouve pas toujours son rythme : voilà pour le passif de *Crise* qui contient néanmoins d'intéressantes prémices. Si un artiste a quelque autre chose à exprimer que ses rancœurs et ses vélléités, s'il vise en créant d'autre but que liquider son passé, sa première œuvre l'indique, cruellement parfois, mais toujours clairement, même si le savoir-faire y manque. A la faveur du personnage masculin en qui il a mis toute sa complaisance, Bergman œuvre ici dans des voies qui lui resteront familières : un rien de provocation dans les attitudes poussées à la limite du trivial qu'elles dépassent par l'aigu du geste, un mélange où, quelle que soit la finesse de l'analyse, se *retrouvent toujours* poésie et dérision, tendresse et cruauté. Voici que la langue agace la pointe d'un couteau, que la nostalgie des fêtes de l'enfance tourne en bouffonnerie, et qu'une scène de séduction se déroule devant témoins : ces quelques traits disent bien la *main* qui les *traça*. — P.D.

DET REGNAR PA VAR KARLEK (IL PLEUT SUR NOTRE AMOUR)

Tous les films de Bergman, projetés devant des salles pleines à craquer trois quarts d'heure avant le début de la séance, furent chaleureusement sinon triomphalement (*Une leçon d'amour*) accueillis. Un seul échappe à cette règle : *Det Regnar Pa Var Karlek.* Il n'eut pas même l'honneur d'un emboîtage ou de mouvements divers ; il fut copieusement sifflé ! Tout le monde l'enterra d'un mot terrible : « C'est du Carné ! » condamnation dont, en effet, on se relève difficilement. Le fait est que tout plaide ou plus exactement semble plaider contre ce film : *chien savant abandonné*, échappé de *Quai des Brumes*, comparses « pittoresques », comme Prévert lui-même n'eût jamais osé en imaginer, procès découpé en dépit du bon sens, insertions malencontreuses de plans fixes dessinés, scénario mal construit, *deus ex machina* dévoilé dès la première *image et* j'en passe... Passif accablant, mais s'il faut juger un cinéaste sur l'essentiel, condamner Bergman sur ces fautes, somme toutes vénielles, revient à condamner un innocent. *Il pleut sur notre amour* est fait « sur » les deux acteurs, Birger Malmsten et surtout Barbro Kollberg. Qu'importe alors la gangue si le métal est précieux ? La caméra s'attarde amoureusement sur la première des désemparées qui fascineront Bergman (telles Doris Swedlund dans *Prison*, Birgitt Tengroth dans *Soif* Margit Carlqvist dans *Vers la félicité* et *Sourires d'une nuit d'été*, Inga Gill dans *Le Septième Sceau*). Sans elle, le film n'existerait pas, et n'aime pas celui-ci qui n'aime pas celle-là. *Il pleut sur notre amour* vaut aussi, six ans avant *Monika*, par la dénonciation qui y est faite du paupérisme et du pharisianisme d'une Suède charbonneuse, dévastée et comme damnée. — C.G.

HAMSTAD (VILLE PORTUAIRE)

Faut-il chercher, dans ce cinquième film de Bergman, autre chose qu'une variation en clé mineure sur des thèmes populistes ? Sans doute, à la lumière de ce qui viendra ; mais je prétends que ce n'est pas le moindre Bergman que celui-là, qui balance éperdument entre le naturalisme fétide des ports, où viennent échouer les filles salies par la vie, et le naturisme hygiénique des



Birger Malmsten, Barbro Kollberg et Ludde Gentzel, dans *Il pleut sur notre amour.*

jours et des nuits d'été, qui a emporté les mêmes « vers la félicité ». Berith, dans *Ville portuaire,* glisse de l'enfer familial à l'amour libre avec un docker, en passant par la traditionnelle pension de redressement où des filles aux petits seins rêvent à demi-nues en écoutant leur aînée qui revient « du jardinier » (si je m'en tiens aux savoureux sous-titres parlés de notre traductrice). Convenons toutefois que Bergman s'égare quelque peu, tantôt esquissant une peinture de la condition ouvrière (l'usine, les chalands), tantôt ne suivant que le cheminement érotique de son héroïne, nous la montrant quand elle écrit « solitude » sur la glace de sa chambre, fait une ou deux fois l'amour, puis s'en va se noyer. Quant à son partenaire, qui frappe sa conscience contre les murs d'une courette déserte à la minuit, ce n'est bien sûr qu'une lointaine ébauche du Chevalier...

Mais qu'importe ? Pour un bal où se nouent insidieusement les passions (la caméra est toujours là quand il faut, et où il faut), des enfants qui jouent sur le pavé, quelques plans enfin où l'on sent passer la palpitation de la poésie quotidienne, l'œuvre échappe à l'ennui. De sa démarche gauche mais déjà austère, l'artiste, comme la vie du port, continue. — C.B.

FANGELSE (PRISON)

Il est question, dans ce film, de faire un film sur l'enfer ; mais tous ceux qui s'étaient engagés dans l'entreprise renonceront finalement à leur projet : peut-être parce que, l'ayant vécu, ils l'auront réalisé au-delà de leurs prévisions. Le pirandellisme de *Prison* vaut d'être signalé : il révèle un Bergman arrivé, après une période d'essais débouchant souvent sur des impasses, à un point de réflexion cruciale sur son métier et la possibilité de s'y exprimer. L'auteur, ici, au lieu de la subir comme un échec une fois son film achevé, accrédite pleinement la différence entre le projet et sa réalisation et par cette faille découvre un peu mieux son visage. C'est à ce titre, et à ce titre seulement, que l'on peut trouver plus de philosophie dans *Prison* : la réflexion s'y montre directement au lieu d'être suggérée par une affabulation plus liée, plus intégrée.

et pour tout dire moins théorique. Théorique aussi, le symbolisme associatif des accessoires et des rencontres qui témoigne d'une louable application, mais reste souvent lettre morte ; pour la psychanalyse, *Prison* date de l'*Age d'or*. De telles maladresses irritent à bon droit, elles ne doivent pas dissimuler l'intérêt d'une œuvre où se fait jour un sens du labyrinthe : bien sûr, la Prison est la Condition humaine et Bergman entreprend ici de décrire le vouloir-vivre et ses enchaînements, dont le recensement l'occupera jusqu'à la *Nuit des Forains*. Ainsi l'horizon de l'auteur s'élargit. Au lieu d'opposer arbitrairement le couple à une société assez abstraite, il cherche, à partir du couple, comment des échanges peuvent s'établir, compte tenu des autres et d'un passé vécu ; et les scènes les mieux venues (ainsi la séquence dans le grenier) sont précisément celles où cette recherche aboutit. — P.D.

TORST (SOIF)

Cette rigoureuse tragédie d'un couple cloîtré par une caméra impitoyable dans le huis-clos d'une chambre d'hôtel ou d'un train, tandis qu'au loin défilent en transparence les silhouettes graves d'un monde ruiné, en proie au mal, à la souffrance ou à l'indifférence, Rossellini (celui de *La Peur*) ou Ophuls (celui de *Lettre d'une inconnue*) eussent pu la signer. Chez Bergman, cela prend la forme d'un étrange bouillonnement, étincellant et sordide à la fois (tel le plan du générique), lorsqu'il plonge en virtuose dans l'intimité des alcôves défraîchies où homme et femme tête à tête fument en silence, cernés par l'appel lancinant et amer du désir. Ses héros malades n'ont pas *le temps pour l'amour*, trop occupés qu'ils sont à remâcher leurs souvenirs ou à rêver de paradis perdus. Ils savent que les deux sexes n'ont d'autre préoccupation que de s'entre-déchirer, qu' « il n'y a pas d'homme qui n'ait détruit une femme d'une façon ou d'une autre » (et réciproquement), que la stérilité pour elle et pour lui la tentation du meurtre sont à jamais leur lot.

Bergman ne m'a jamais paru meilleur que dans ces visions en quelque sorte *intra-utérines* de la vie réduite à son éveil physique élémentaire. La gynécologie y trouve son expansion dans une poésie glaireuse mais forte (un cinéma « au seuil de la vie »). Hommes cherchant à tuer en eux



Eva Henning, Birger Malmsten et Hasse Ekman dans *Prison*.



Stig Olin et Maj-Britt Nilsson dans *Vers la félicité.*

la femme mère et maudite ; enfants morts-nés ou avortés que l'accoucheur jettera aux poubelles ; femmes surtout, tantôt pleurant à leur toilette, ou en ivresse, ou en chaleur, ou encadrant dans le miroir d'une loge la vieillesse aux yeux torves qui leur désigne en riant « le petit diable qui dort dans leurs yeux ».

Le sublime est qu'ici (comme chez Rossellini) l'amour *in extremis* les sauve. Un miracle fait que la réalité se revèle après coup être rêve. Les fleurs ne se faneront pas toujours. Le couple peut repartir : « même si c'est l'enfer, nous sommes deux ». — C.B.

TILL GLADJE (VERS LA FÉLICITÉ)

Voici un film qu'on peut dire porteur du message esthétique de Bergman, de même que *Prison* du métaphysique. C'est de l'art qu'il traite — du plus haut, la musique — et de la joie parfaite que son exercice procure. D'autres souvent, nous avaient montré un orchestre à l'œuvre, et ne réussirent qu'à nous ennuyer, ou à nous séduire par l'aspect extérieur, théâtral de l'exécution. Mais Bergman sait déjouer le double piège de la froideur technique et du pathos, en imposant comme champ de prospection à son objectif, non pas tant l'orchestre que l'âme même de la musique. La caméra décrit ses volutes investigatrices autour de la IXe, avec le même ravissement, le même respect de documentariste que s'il s'agissait d'explorer l'architecture d'une cathédrale.

Et si l'art est bonheur, le bonheur aussi est un art, non pas du tout qu'il soit le fruit d'une technique, mais parce qu'il n'est pas au monde de chose plus manifestement belle que le bonheur et, partant, de plus digne objet de l'art. Ici, la blancheur lactée de l'été scandinave n'appelle plus l'angoisse, mais le réconfort ; Maj-Britt Nilsson, la plus sensible de toutes les interprètes bergmaniennes, se montre sœur et presque sosie de l'Ingrid des films de Rossellini. Ce bonheur est impossible à dire, dire par des mots, comme l'affirme Victor Sjöstrom, surprenant par la porte entrouverte l'étreinte du couple heureux. Mais l'image est là, bien réelle sur l'écran, et nous montre la gageure tenue par un art dont la fonction n'est point de traduire en une langue nouvelle ce qui avait été dit et redit depuis deux mille ans, mais bien d'exprimer ce qui faisait



Maj-Britt Nilsson dans *L'Attente des femmes.*

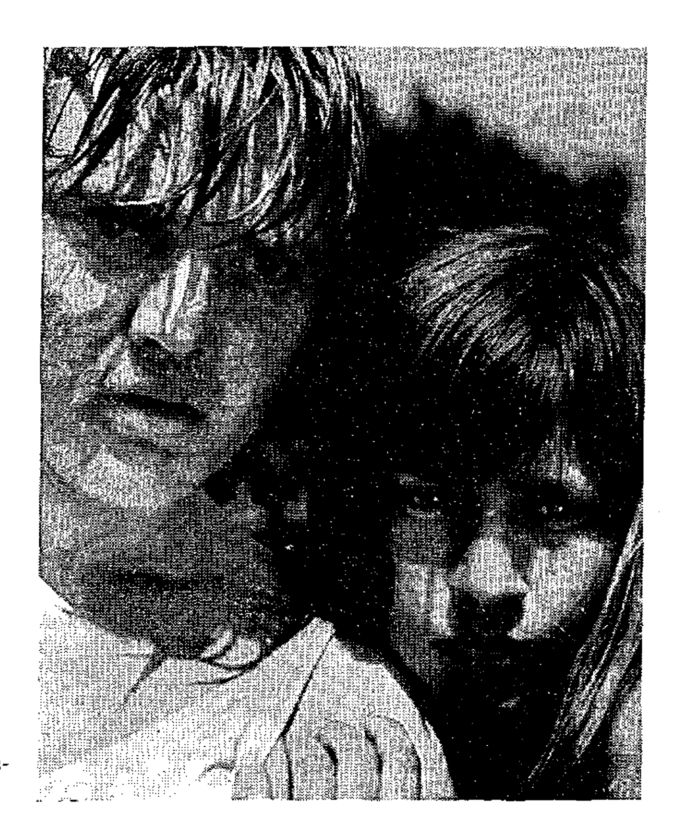
encore partie de l'inexprimable. *Oui*, le cinéma, plus encore que la musique, est apte à chanter le bonheur qui n'a pas d'histoire, et le pessimisme ordinaire de Bergman n'offre rien d'incompatible, bien au contraire, avec la concience aiguë, chez le cinéaste, d'un tel privilège. — E.R.

KVINNORS VANTAN (L'ATTENTE DES DES FEMMES)

Quatre jeunes femmes réunies à la campagne au bord d'un lac attendent leurs époux. sauf la quatrième qui n'est pas encore mariée. Au terme de trois flashbacks *successifs*, introduits selon la méthode de Bergman avec une totale désinvolture, la cadette se décidera à tenter sa chance auprès de celui qu'elle aime sans se soucier de l'approbation familiale. Le bonheur, fleur fragile, se cueille dans l'instant ; après, il est trop tard.

Anita Björk, première confidente, dure, sèche, *comme nous l'avons* connue dans *Mademoiselle Julie,* mais plus féline, moins monstrueuse, a buté dès sa prime jeunesse sur l'impossibilité, ou plutôt la fausseté du *bonheur romantique*. Aucune chance d'entrevoir dans cette âme brutale un compromis quelconque vers la félicité. Par contre Maj-Britt Nilsson n'a en rien renié le grand amour vécu au cours d'un voyage à Paris, amour entravé par *l'intrusion* de *parents* abusifs. Un Paris printanier, celui dont rêvent tous les étudiants de New York à Stockholm, sert de cadre à une romantique aventure qui se termine pour la jeune fille par la venue au monde d'un enfant non désiré. Troisième retour arrière : l'impossible union d'Eva Dahlbeck avec un mari homme d'affaires qu'elle n'arrive à coincer en tête à tête que par le plus grand des hasards, dans un ascenseur bloqué. Occasion pour les époux momentanément retrouvés d'échanger des confidences, des sarcasmes et quelques promesses, cela sur un air de farce qui annonce *Une Leçon d'amour.*

Une fois de plus l'art du cinéaste se fonde sur une conscience aiguë, désespérée, du passage du temps, de l'impossibilité de ne rien retrouver. Maj-Britt Nilsson, héroïne type de Bergman, incarne la femme assoiffée de tendresse qui croit pouvoir tout donner et tout obtenir dans l'amour, mais que



Lars Ekborg et Harriett Andersson dans *Monika.*

nous revoyons quelques années plus tard en train de repriser des chaussettes. L'amour ne mène nulle part, semble dire Bergman et cependant reste pour la femme la seule raison de vivre. La technique directe, très réaliste comme à l'accoutumée, étroitement attachée à révéler le réel et la souffrance ou les joies des êtres, reste, comme toujours chez Bergman, l'humble servante de l'histoire racontée. Nous penserions presque parfois à Sacha Guitry, dans cette façon de tout conter sur les personnages, si Bergman, incapable de frivolité, avant les bons mots ou les détails méchants ne se préoccupait surtout de rendre le poids du quotidien. L'attente des femmes devient le reflet de l'angoisse de l'homme. — L.Ms.

SOMMAREN MED MONNIKA (MONIKA)

Deux ans et deux films séparent *Sommarlek* de *Monika.* Le ton a changé. Là le tragique avait raison du bel été ; ici le sordide, et l'été n'aura pas même été beau. *Monika* est une œuvre de dérision tournée contre les aspirations d'un romantisme confus, et contre l'auteur lui-même dans la mesure où il a poursuivi ce mirage (il y a toujours un certain châtiment de soi dans les films de Bergman). Le désir d'évasion d'Henrik et Monika est à la mesure de leurs sentiments frelatés. La première surprise passée (et montrée avec quel ravissement), la vie de nature va perdre toute spontanéité, devenir un jeu que son secret ennui suffit à dégrader. Partir ? Mais il faut toujours revenir, et la composition en tryptique de *Monika* fait pendant à celle de l'*Aurore,* avec des conclusions symétriques. Savoir vivre c'est savoir vieillir et ces jeunes sots, qui ne savent projeter que des gestes appris, seront de ces vieillards grotesques qui traînent dans le film leur agressive médiocrité. Quel dommage, songe Bergman en regardant sur les rochers sautiller Harriett Andersson, frileuse d'herbe mouillée et gourmande de fruits mûrs. — P.D.

GYCKLARNAS AFTON (LA NUIT DES FORAINS)

« Un vrai cirque ! », dit-on parfois de destinées par trop absurdes. Et pour cause !

Le cirque est souvent le lieu de rencontre de tous les déclassés, des déchus, de ceux qui ont choisi l'indépendance romantique contre la sécurité bourgeoise. Avec le monde de la danse, celui du cirque est celui où les sentiments, angoisses, joies, affleurent le plus à fleur de peau, où le maquillage des personnalités est difficile à réaliser. Chacun s'y montre nu, avec ses ridicules efforts de décences, ses ambitions frustées, ses caprices dérisoires. Les forains de Bergman n'échappent pas à la règle, d'autant qu'ils appartiennent aux plus authentiques dernières légions des gens du voyage, ceux qui, loin des plus grands chapiteaux du monde, vivent l'existence aventureuse et miteuse de petite ville à petite ville, ou de village à village. *La Nuit des forains* n'acquiert son sens profond que dans un contexte nordique, germanique ou scandinave.

Nulle surprise que le metteur en scène ait recouru, pour nous conter sa pitoyable histoire, à la technique appuyée du vieux cinéma allemand, avec ambiances écrasantes, sexualité omniprésente, sueur, sang. Mânes de Dupont, Pabst, Murnau... Impossible pourtant de discerner le truc, le procédé. Bergman a lui-même baptisé son film une goualante, c'est-à-dire une complainte nostalgique où l'image a charge d'illustrer l'impossible quête du bonheur. Le génie de l'auteur crée toujours à partir d'une vision, d'une impression, qu'ensuite il développe dramatiquement jusqu'à ses ultimes conséquences. Et pour une fois, avec la seule exception de *Rêves de femmes*, même si la démarche reste pesante, l'expression épouse si étroitement la fabulation de base que l'image semble tomber comme un couperet.

Avec Harriett Andersson, le mot « érotisme » dévalué par un trop grand usage, retrouve sa force percutante. Mais plus encore nous frappe Ake Grönberg, prodigieux dompteur dompté, symbole de la faiblesse humaine impuissante, de la douleur muette, que même la pire déchéance ne saurait écraser. Ce film bloc forme un tout si cohérent qu'on voit mal comment le désintégrer. Ni l'image, ni le dialogue, ni la mise en situation, n'abusent un seul instant de la vérité des êtres. Chacun porte en soi une destinée. Chacun fait son choix, seul. Notons au passage le méchant coup de griffe lancé aux théâtreux, gonflés de vanité, auréolés de faux prestiges. On soupçonne Bergman d'avoir mis à nu le grand bluff des comédiens. A côté des vrais bourgeois sans remords et des pseudo-bourgeois des planches, la piétaille errante va son éternel chemin, sans illusions ni vaine littérature, dans le crottin et la sciure. — L.Ms.

EN LEKTION I KARLEK (UNE LEÇON D'AMOUR)

Il y a deux façons de considérer la peine de vivre, selon qu'on choisit de parler de la peine, ou de la vie. Pour passer de l'un à l'autre point de vue, il faut seulement avoir appris à vivre avec sa peine — comme Prométhée avec son vautour si vous voulez tragique — mais c'est de comédie qu'il s'agit ici et, quelque écharde que Bergman porte en lui, je crois qu'il trouve vain, désormais, de l'exhiber : *La Nuit des Forains* en était la dernière épiphanie, avec un éclat qui semble difficile à dépasser. Il va maintenant feutrer la stridence, parer la nudité sans prétendre les faire oublier ; nous ne sommes plus éloignés du « je me tais, mais je proteste » du *Septième Sceau*. Le vrai problème de l'artiste est de trouver sa distance ; Bergman y réussit parfaitement dans *Une leçon d'amour*. Une lucidité moins déchirée a effacé le grotesque et mis en place des personnages qui à l'intérieur de la comédie jouent encore la comédie : ainsi trouvent-ils leur relief dans les perspectives et non plus dans l'épaisseur du trait. L'émotion elle-même gagne en vérité et je pense à la séquence du pique-nique, convergeant, en demi-teintes, sur la très belle scène de la forêt. N'allons pas nous abuser : l'amertume est contenue plus qu'abolie dans ce film brillant et désenchanté, apaisé, mais non sans sursauts. Ici la fantaisie se refuse à épouser la logique et déconcerte plus par son trajet que par son terme ; pourtant je crois discerner des résonances hawksiennes dans le souci d'un équilibre toujours remis en question, et puis Gunnar Björnstrand ressemble tellement à Cary Grant... — P.D.

KVINNODROM (RÊVES DE FEMMES)

C'est peut-être l'œuvre de Bergman, à la fois la plus achevée dans sa forme et la plus dédaigneuse des lois ordinaires de la construction dramatique : elle nous narre deux aventures qui n'ont d'autre lien matériel que de survenir en même temps à une photographe de mode et son mannequin. Le premier épisode, très stroheimien, nous conte le double échec d'un vieux beau dans sa tentative de séduction, et de l'ingénue dans son apprentissage du métier de femme galante. Le tableau est brossé avec une élégance froide, un humour grimaçant, une constante férocité. L'auteur se plaît à humilier ses deux héros — physiquement et moralement — avec une verve vengeresse qui n'a d'égale que celle de Renoir dans



Harriett Andersson et Gunnar Bjôrnstrand dans *Une leçon d'amour.*

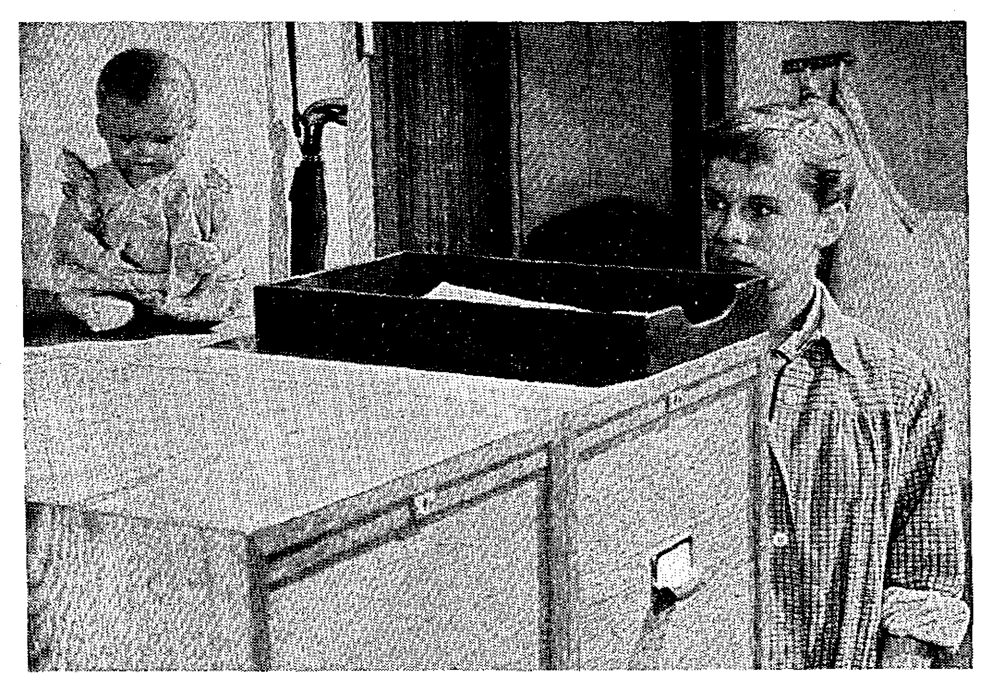
Nana. Harriett Andersson y a son plus beau rôle : Bergman a renoncé à son goût ordinaire de la « composition », c'est à partir du naturel même de l'actrice, de ses mines, de ses rires, de ses tics, que le jeu tout entier est construit.

Le second volet du diptyque offre, en regard de cette truculence, un spectacle plus tendre, mais guère plus rassurant : ce n'est qu'un long colloque, plein d'atermoiements entre la photographe de mode et son amant qu'elle met en demeure de rompre son mariage. Ce pénible ressassage de fuyants souvenirs et de vains raisonnements nous est presque continuellement exposé en gros plan, et n'en réussit pas moins à nous envoûter par la seule fascination de la longueur et de la monotonie.

Ce film, qui peint deux séductions avortées, est, de tous ceux qu'a tourné Bergman, celui dont les images et la bande des bruits nous communiquent la plus intense griserie. Il redonne force et jeunesse à des procédés impressionnistes qui, croyions-nous, avaient fait leur temps. La méditation d'Eva Dahlbeck dans le couloir du wagon, ou la randonnée de Gunnar Björnstrand dans le parc aux attractions se réclament de cette esthétique que nous avons droit de juger périmée, lorsqu'elle inspire tel apprenti cinéaste de telle petite nation. Mais Bergman se rit des modes, il s'est installé d'emblée dans l'exception. Et, ma foi, dans le Babel cinématographique d'aujourd'hui, où le simple fait d'être à la page est une lettre de recommandation suffisante, n'y a-t-il peut-être qu'une seule exception : celle, justement, d'Ingmar Bergman. — E.R.

NARA LIVET (Au seuil de la vie)

Les âmes sensibles protestent contre la « crudité » de certaines images ; d'autres critiquent la faiblesse du scénario, son schématisme, ses insuffisances trop évidentes. On reprochera à Bergman d'avoir donné



Bibi Andersson dans *Au seuil de la vie.*

dans le feuilleton, loin de cette distinction littéraire qui fait la saveur du *Septième Sceau* ou de ses grandes comédies.

J'admets les arguments émotionnels de ceux qui ne peuvent supporter la rigueur clinique de tel ou tel détail (vomissements, accouchement). Nous avons été tellement déformés par l'aseptisation continue de notre vie quotidienne que le moindre détail un peu réaliste, qu'il suffit de regarder autour de soi pour rencontrer, a de quoi nous choquer. Et pourtant nous voilà loin de tout naturalisme, malgré les apparences. C'est là, à mon avis, où éclate le génie de Bergman. Tout le film se présente comme une extraordinaire récréation *dramatique* du phénomène de la naissance cerné dans sa nudité brutale. Les trois parturientes parlent un langage aux antipodes de ce néo-réalisme, aujourd'hui dévalué, qui prétendait sentimentaliser à outrance la misère humaine. Intéresse Bergman le comportement de trois femmes à un moment capital, sinon le plus important physiquement, de leur existence : celui où elles se préparent à mettre au monde un être né de leur chair et de leur sang. Mais ces futures mères ne cessent tout le temps de penser, de réagir, de se poser des questions. Rien n'arrive aveuglément dans la société des hommes.

Alors le metteur en scène recherche, et atteint de façon éblouissante, cette impossible asymptote entre l'objectivité impitoyable de l'image qui enregistre les faits nus et la subjectivité de personnages qui poursuivent à travers cris et douleurs leurs aventures personnelles. Le petit drame individuel de chacune ne prend sa vérité qu'au contact de la souffrance physique associée au phénomène de la naissance. Nul besoin dans ces conditions d'arguments psychologiques. Bergman crée un cinéma du comportement pur, que son génie du « théâtre », de la chose à voir au sens le plus étymologique, hausse au niveau d'une super-fiction. La mise en scène, se refusant les béquilles d'un sujet étalé dans le temps et l'espace, devient ascèse, révélation de la fibre secrète des individus. Le cinéma catalyse le plus secret de l'homme, et nous dit des vérités que nul autre mode d'expression ne pourrait nous révéler en une lumière aussi aveuglante. — L.Ms.

Cet ensemble Bergman, a été réalisé avec le concours de Jean Beranger, Claude Beylie, Philippe Demonsablon, Claude Gauteur, Louis Marcorelles et Eric Rohmer.

BERGMAN PAR LUI-MÊME

Je ne suis pas celui que l'on croit que je suis. Je ne suis pas, non plus, celui que je crois être. Quand quelqu'un croit savoir ce qu'il est, on sait très bien qu'en réalité il ne le sait pas. Mais, si le public croit savoir qu'il sait ce qu'on est, on doit lui laisser croire qu'il le sait; car, si on lui laisse vraiment savoir ce qu'on croit savoir, tout le monde serait déçu et contrarié. Que les gens continuent donc à croire que je bats mes acteurs, ou bien au contraire que je les dirige avec douceur. Ce que je pense moi-même n'a, au fond, aucune importance, puisque, de toute manière, on a pris l'habitude de me considérer comme un mouton à cinq pattes...

Je n'ai jamais eu besoin de m'embourgeoiser. J'ai toujours été bourgeois, conservateur, réactionnaire, et tout ce que vous voudrez d'autre, si ça peut vour faire plaisir...

C'est précisément parce que je suis bourgeois que j'aime le cirque, avec ses roulettes et son chapiteau.

Je porte la barbe par symbole. Et je la rase par symbole aussi. Il y a en moi un acteur qui n'est pas né, et qui se grime différemment selon les circonstances. Parfois en mieux, parfois en pis. De toute façon une barbe est un mauvais masque; et on dissimule probablement beaucoup mieux avec un visage rasé de frais. — J. B.



Victor Sjöstrom s'entretient avec Bergman pendant le tournage de *Smulstronstallet* (*Les Fraises sauvages*).

ADDENDA

à la filmographie d'Ingmar Bergman parue dans notre n° 61

I. — ERREURS, COQUILLES ET OMISSIONS.

1945. — KRIS (et non *Krisis*) : lire Dagny Lind et non Daguy Lind.

1947. — SKEPP TILL INDIALAND. *Décors* : P.A. Lundgren. *Musique* : Erland Von Koch.

1947. — MUSIK I MORKER. *Décors* : P. A. Lundgren. *Musique* : Erland Von Koch.

1948. — HAMSTAD. *Décors* : Nils Svenwall.

1948. — FANGELSE. *Décors* : P.A. Lundgren. *Musique* : Erland Von Koch.

1949. — TORST. *Décors* : Nils Svenwall.

1949. — TILL GLADJE. *Décors* : Nils Svenwall. Thèmes musicaux empruntés à Mendelsohn, Mozart, Smetana et Beethoven. Etant donné la référence à la IX[e] Symphonie, le titre VERS LA JOIE me semble mieux convenir que celui de VERS LA FÉLICITÉ, précédemment proposé.

1950. — SOMMARLEK. *Décors* : Nils Svenwall.

1950. — SANT HANDER INTE HAR. *Production* : Svenskfilmindustri. *Décors* : Nils Svenwall.

1952. — KVINNORS VANTAN. *Décors* : Nils Svenwall.

1957. — SOMMAREN MED MONNIKA. *Scénario* : Ingmar Bergman et Per-Anders Fogelström, d'après un roman de ce dernier (et non pas : scénario de Pier-Anders Folgeström). *Décors* : Nils Svenwall.

1953. — GYCLARNAS AFTON (et non pas *Gycklarns afton*). *Producteur délégué* : Rune Waldekranz. *Décors* : Bibi Lindström. (Le titre définitif de ce film, pour son exploitation en France est désormais: LA NUIT DES FORAINS.)

1954. — EN LEKTION I KARLEK. *Décors* : P.A. Lundgren. *Interprétation* : Birgit Reimer (et non Reimers), Olof Winnerstrand (et non Winerstrand), Dagmar Ebbessen (et non Ebbesser).

1955. — KVINNODROM. *Production* : Sandrew (et non Svenskfilmindustri). *Producteur délégué* : Rune Waldekranz. *Images* : Hilding Bladh. *Décors* : Gittan Gustafsson. L'interprétation comprend non seulement Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand et Harriett Andersson, mais Ulf Palme, Inga Landgré, Sven Lindberg, Naïma Wifstrand, Ludde Gentzel, Kerstin Hedeby.

1955. — SOMMARNATTENS LEENDE. *Musique* : Erik Nordgren.

II. — FILMS RECENTS.

1956. — DET SJUNDE INSEGLET (LE SEPTIÈME SCEAU). Svenskfilmindustri). *Scénario* original de Bergman, partiellement inspiré par une pièce qu'il écrivit, deux ans plus tôt, à l'intention des élèves de son Ecole de Théâtre. *Images* : Gunnar Fischer. *Décors* : P.A. Lundgren. *Costumes* : Manne Lindholm. Chorégraphie pour la représentation des bateleurs : Else Fischer. *Musique* : Erik Nordgren. *Interprétation* : Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Erik Strandmark, Inga Gill, Ake Fridell, Anders Ek, Maud Hansson, Gunnel Lindblom, Inga Landgré, Bertil Anderberg, Gunnar Olsson, Gudrun Brost, Lars Lind.

1957. — SMULSTRONSTALLET (LES FRAISES SAUVAGES). (Svenskfilmindustri). *Scénario* original de Bergman. *Images* : Gunnar Fischer. *Décors* : P.A. Lundgren. *Interprétation* : Victor Sjöstrom, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Björn Bjelvenstam, Folke Sundqvist, Naïma Wifstrand.

1958. — NARA LIVET (AU SEUIL DE LA VIE). (Nordisk Tonefilm). *Scénario* : Bergman et Ulla Isaksson, d'après une nouvelle d'Ulla Isaksson. *Images* : Max Wilen. *Décors* : Bibi Lindström. *Conseiller médical* : Dr Lars Engström. *Interprétation* : Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Barbro Hiort af Ornäs, Ann-Marie Gyllenspetz, Max Von Sydow, Gunnar Sjöberg, Erland Josephsson.

III. — SCENARIO RECENT.

1956-57. — SISTA PARET UT (LE DERNIER COUPLE QUI COURT). *Mise en scène* : Alf Sjöberg. *Interprétation* : Eva Dalhbeck, Harriett Andersson, Björn Bjelvenstam, Bibi Andersson, Jarl Kulle, Olof Widgren, Aino Taube, Hugo Björne.

J. B.

WELLES A N'EN PLUS FINIR



A PROPOS DE TOUCH OF EVIL

par Jean Domarchi

En donnant à cet article un titre identique à celui que Gœthe avait consacré à Shakespeare, je ne prétends pas du tout suggérer un parallèle aussi facile que vain. Je veux seulement rappeler que Welles remplit pour nous, hommes du XX[e] siècle, la même fonction que Shakespeare pour ceux du XIX[e] siècle. Il nous oblige à nous interroger sur le sens véritable du cinéma que nous serions tentés d'oublier, lorsque par veulerie ou par vice (ou les deux ensemble) nous assistons à des films qui nous le dissimulent chaque jour un peu plus. Non qu'il faille considérer *Touch of Evil (La Soif du Mal)* comme une œuvre dans laquelle Welles a mis tout ce qui lui tenait

à cœur. Mais on ne saurait être grand impunément. S'il ne s'agit en effet pour Welles que de se livrer, à travers le mince prétexte d'un « thriller », à des expériences d'ordre technique, nous constatons *nous* que ce film le dénonce aussi sûrement que *Citizen Kane* ou *Confidential Report.* Nous comprenons mieux (ou croyons comprendre) certaines intentions des films précédents, nous pénétrons plus avant dans l'intimité d'une œuvre remarquable non seulement par sa magnificence formelle, mais par son unité.

Aventuriers et démiurges

On connaît le passage fameux où Marcel Proust montre à Albertine, en citant l'exemple de Thomas Hardy et de Dostoïewsky, qu'un auteur dit toujours la même chose, revenant inlassablement sur la même obsession, le même thème essentiel. Les procédés peuvent varier, l'objectif reste le même, et, en un sens, il n'y a pas d'œuvre mineure — pas plus qu'il n'y a de chefs-d'œuvre. Balzac est lui-même dans *Un prince de la Bohème*, comme il est lui-même dans *La cousine Bette.* La convention d'un genre, loin d'étouffer le génie moteur, ne fait que l'exaspérer davantage et nous retrouvons dans *Touch of Evil* la persistance de deux motifs majeurs déjà perceptibles dans *Confidential Report* et dans *The Lady from Shangai* (et accessoirement dans *Citizen Kane* et dans *Othello).* Le premier c'est celui de l'aventurier qui a partie liée avec la société dont il dépend, qui en connaît parfaitement les rouages et à laquelle il rend le service inestimable de résumer en lui, d'illustrer en quelque sorte, les pouvoirs maléfiques inhérents à des rapports sociaux fondés sur la force et l'argent. Il est la vérité d'un monde sordide, cynique et implacable, mais cette vérité fait horreur et la société peut sans vergogne rejeter ce témoin embarrassant qui a trop bien compris les règles du jeu social. Iago, Bannister, Arkadin, Kane et bien entendu Hank Quinlan peuvent être peu ou prou des scélérats, ils ont tous en commun une connaissance parfaite des *ressorts* qui régissent la vie en société. Ils savent exactement de quoi il en retourne et ils agissent en conséquence sans trop se soucier des formes. Ils incarnent, si l'on veut, le mal (et pour parler le langage des philosophes *la négativité) avec résolution et lucidité.* Le policier Hank Quinlan connaît bien — en cela pareil aux grands policiers de Balzac — le mécanisme de la police. Il ne saurait pour lui y avoir d'innocents et, pour être bien certain qu'un présumé coupable ne saurait lui échapper, il transforme d'un léger coup de pouce des présomptions en preuves, à l'instar de Bony qui pour mieux faire condamner Seznec avait ajouté des preuves aux charges déjà existantes. Il s'agit en quelque sorte de contraindre la réalité à être ce que l'on attend d'elle, à être ce que l'on veut qu'elle soit. Si Quinlan, comme Iago, falsifie le réel, c'est qu'il est bien convaincu que derrière les apparences le réel est conforme à sa conviction. Sanchez comme Othello est coupable, l'un d'être Mexicain, l'autre d'être Maure, et c'est la lucidité de la haine qui permet à Iago comme à Quinlan de les démasquer effectivement. Othello est jaloux et Sanchez criminel. Et si Lady Macbeth peut suggérer à son époux l'idée du meurtre, c'est parce qu'elle sait que Macbeth est *déjà* un assassin. D'où la fascination que ces gredins (pessimistes à si juste titre et qui en fin de compte ont raison) peuvent exercer sur un artiste. D'où la permanence du second motif dans l'œuvre d'Orson Welles, celui du démiurge. Je m'explique.

Puisqu'il est indispensable qu'un gredin transforme la réalité pour la faire coïncider avec l'idée qu'il en a, il est indispensable qu'il ait de quelque manière les dons de metteur en scène. Kane, Arkadin, Quinlan, Lady Macbeth et Iago ont fait croire à leurs victimes à la fois ce qui n'est pas, mais ce qui sera. Ils n'ont d'ailleurs pas besoin d'un grand attirail ni de grands moyens. A Iago il suffit d'un mouchoir, à Quinlan de deux cartouches de dynamite dans une boîte à chaussures,

à Lady Macbeth d'un peu de sang barbouillé sur des joues d'ivrogne. Et s'il est vrai que Kane et Arkadin s'entourent d'un plus grand décorum, c'est qu'il ne s'agit plus de perdre quelqu'un, mais d'*obtenir l'impossible*. Kane, par exemple, voudra que sa seconde femme devienne une chanteuse d'opéra. Il lui construira un opéra, lui paiera les plus coûteux des maestri, et cela pour rien, car le faste, fût-il celui d'un empereur byzantin ou d'un multimilliardaire américain, ne peut rien contre l'absence de dons naturels. Arkadin (mélange de Zaharoff et de Gubelkian) fait enquêter sur son propre passé pour en détruire les preuves, mais contribue à sa propre destruction. Ainsi la vie qui est avant tout création ou destruction est *aussi* création esthétique ou, si l'on préfère, le vouloir-vivre est inséparable d'une affirmation esthétique. Il se peut que les circonstances réduisent une forte individualité à des tâches sordides ; il ne tient qu'à elle d'en faire malgré tout une œuvre belle. Hank Quinlan croupit sans doute dans des activités de basse police, mais il se sauve d'une certaine manière en leur conférant une « touche » individuelle. De même Orson Welles réduit, en raison des conditions capitalistes de la production, à faire des « thrillers » tire son épingle du jeu en faisant un grand film. Tant qu'à être un policier, autant viser à être un Fouché ou un Beria. Tant qu'à faire un policier de série B, autant rester Orson Welles. Kane est sans nul doute un homme détestable, mais il n'en perd pas pour autant le sens du faste. Macbeth est un criminel, mais il est aussi un poète.

Maxime essentielle : si les circonstances vous condamnent à un « dirty job », pourquoi ne pas faire de ce « dirty job » un poème ?



Janet Leigh et Charlton Heston dans *Touch of Evil.*

Un homme de la Renaissance

Ces considérations nous conduisent naturellement à définir l'originalité d'Orson Welles à la fois comme créateur et comme personnalité.

Welles est un homme du XVI[e] siècle, ou plus précisément un homme de la Renaissance. Il appartient à cette famille d'esprits qui comprend Machiavel, Cervantès, Montaigne et Shakespeare. Plastiquement c'est aux grands baroques qu'il faut le rattacher (à condition d'y comprendre outre le Tintoret, Rubens et le Bernin, le Greco). Il ressuscite cette éthique de la *virtu*, élaborée au XV[e] italien et si magistralement incarnée par Malatesta, Baglioni et César Borgia. Au vrai cette éthique n'appartient pas exclusivement au début du XVI[e] siècle, elle trouve toujours à toutes les époques de l'histoire des représentants, mais elle ne s'épanouit véritablement que dans des civilisations proches de leur déclin. Et, *si elle est affirmation orgueilleuse* d'un style de vie, elle est aussi et plus profondément mise en question d'un système de valeurs communément accepté. Elle est donc à la fois affirmation et négation : à l'époque de la Renaissance, négation des valeurs chrétiennes dans l'affirmation du christianisme et les grandes œuvres de ce temps (la peinture du Titien, le Don Quichotte, les Essais et la dramaturgie shakespearienne) sont les expressions grandioses de cette contradiction. L'œuvre de Welles reproduit authentiquement cette contradiction : *Citizen Kane* est la négation des valeurs capitalistes (l'ascétisme, l'accumulation se nient dans une volonté de faste et d'ostentation) et aussi l'affirmation orgueilleuse de l'esprit capitaliste. Il ne faudrait surtout pas voir dans ce film une autobiographie de Welles, mais un témoignage grandiose de l'aberration typique du système. La preuve en est dans le fait que Kane n'a pas d'histoire personnelle, pas d'intériorité. Il exprime ce que les existentialistes définissaient comme le « pour-autrui ». Sa carrière nous est racontée par les *autres*, car il ne peut exister que par le regard des autres. Il coïncide si parfaitement avec le système qu'il se confond entièrement avec lui : son appétit de puissance, sa mégalomanie ne sont pas uniquement l'expression, le reflet de la hiérarchie des valeurs du capitalisme. Il incarne, d'une manière hypertrophiée, un type d'homme propre à cette forme d'économie, à cette différence près que son goût de la splendeur et de l'insolite le relie à cette race d'aventuriers *sans qui précisément le capitalisme n'aurait* pas été possible. Il est, par son goût de l'aventure, un rejeton digne de la lignée shakespearienne, mais un humaniste comme Welles ne peut se détourner de lui qu'avec horreur, puisqu'il ignore délibérément les valeurs propres à l'humanisme. Le Michael de *La Dame de Shangaï*, l'Arkadin de *Confidential Report* au contraire trouveront grâce à ses yeux, car l'un comme l'autre adhèrent au moins partiellement à ce système de valeurs. Si George Minnafer Amberson prolonge, dans une tonalité affadie, l'exclusivisme des possédants au cœur dur, Michael, porte-parole de Welles, dénonce, à la faveur d'une fable moderne, l'inhumanité foncière du système, son *inauthenticité radicale* (« à quoi bon vivre dans un monde où tout le monde triche? »). Cet univers de bête de proie, scintillant de mille feux, est pire que l'état de nature, puisque la sauvagerie peut, à la faveur d'une connaissance exacte des règles du jeu, s'y donner, sans risque, libre cours.

L'œuvre de Welles apparaît ainsi, répétons-le, comme une protestation véhémente et sans espoir contre un monde où le mécanisme des institutions stérilise toute initiative généreuse, interdit l'accomplissement de toute tâche véritablement grande. Welles ne peut en aucune manière prendre son parti et, moins encore, composer avec un tel monde. Il refuse précisément de jouer les règles du jeu et il éprouve une intime satisfaction à châtier ceux qui le jouent trop bien. Tout le monde se souvient du sort réservé à la merveilleuse Mrs. Bannister, particulièrement apte à jouer le jeu sans le moindre scrupule.

Ainsi, de même que Shakespeare portait témoignage d'un monde déchiré par la coexistence des valeurs chrétiennes et des valeurs modernes, Welles prolonge



Orson Welles et Charlton Heston dans *Touch of Evil.*

jusqu'à nous cette inspiration, et son pessimisme se nourrit aux mêmes sources. Et paradoxalement l'éthique chevaleresque, qui pour Welles est la forme authentique dans laquelle l'humanisme du XX[e] siècle peut s'incarner, est délibérément trahie par les classes dirigeantes. Seules des individualités que ne lie aucune appartenance stricte de classe peuvent retrouver le sens des valeurs nobles, mais alors c'est pour critiquer un univers de philistins. Welles comme Shakespeare (et Corneille chez nous) a la nostalgie d'une morale de la générosité, en entendant par là l'adhésion enthousiaste à des vertus telles que la lucidité, le courage, la fidélité, le respect des engagements pris, etc. Et, de même que Shakespeare déplorait que, sous l'influence de l'argent, la *nobility* ait perdu le sens de ces valeurs (d'où son attachement au principe de la monarchie), Welles dénonce l'étroitesse, l'absence de scrupules qui assurent par n'importe quel moyen la défense des droits acquis (la police entre autres, mais aussi le journalisme, le cinéma) et reporte ses espoirs sur des individualités disponibles.

Est-ce à dire qu'il faudrait faire de Welles un réactionnaire, habité par la nostalgie puérile d'une société caractérisée par l'exaltation de valeurs « nobles », apanage exclusif d'une minorité. Nullement : si Welles donne son adhésion à une éthique aristocratique, c'est justement parce que la civilisation actuelle foule délibérément aux pieds cette éthique et que seuls quelques intellectuels de gauche en sont les dépositaires. A tout prendre, je préfère son attitude, qui est celle d'un artiste, à celle qui accepterait de se courber platement devant un évangile d'autant plus commode qu'il permet à l'intellectuel de perdre tout sens de ses responsabilités.

Les splendeurs de l'art baroque

Welles nous a donc offert, dans une œuvre trop courte à notre gré, une superbe galerie de monstres s'agitant dans un monde frénétique, très proche de l'univers concentrationnaire (1) que *Touch of Evil* rappelle avec insistance. Même si nous pouvons avoir pour ces monstres une attirance, dans la mesure où ils expriment une virtualité qui est en chacun de nous, notre esprit doit les condamner sans appel. Ils restent, quelle que soit la grandeur de leur destin, des héros de mélodrame et c'est précisément ce que Welles après Shakespeare a bien compris. Pour retracer cette histoire où s'affrontent éternellement en un combat douteux l'ombre et la lumière, Welles utilise à merveille les splendeurs de l'art baroque. Aussi ne faut-il pas le prendre au pied de la lettre, quand il affirme qu'il a choisi un style baroque uniquement parce que les autres metteurs en scène ne l'ont pas fait. Il y a, au contraire, parfaite adéquation entre la vision d'un monde de démesure et de frénésie et l'expression torturée, saccadée, déformée de ce monde. Qu'il utilise un montage court ou long, qu'il accorde, suivant les moyens techniques dont il dispose, sa préférence au plan fixe ou aux mouvements d'appareil compliqués, il demeure qu'il reste fidèle à un style déterminé, parfaitement adéquat au contenu de ces films. La souplesse, l'aisance de sa narration n'ont d'égale que son aptitude non pareille à se servir à plein des possibilités techniques du cinéma. Il est, sur le plan intellectuel comme sur le plan esthétique, un conquérant avide de découvrir des terres nouvelles et, s'il opte un jour pour un style classique, soyons certains qu'il innovera là encore, car il y a mille et une manières de comprendre le classicisme.

Je note de plus que son originalité de metteur en scène ne se limite pas à une connaissance incomparable des ressources du montage et du découpage. Sa direction d'acteurs me remplit à chaque fois de jubilation. Il sait en effet compenser l'exubérance de sa mise en scène par le naturel parfait du dialogue. Les gens parlent dans ses films comme dans la vie et les indications de jeu sont là pour conférer au texte toute la spontanéité, tout le décousu d'une conversation ordinaire. Les personnages parlent tous ensemble, s'interrompent, se reprennent, hésitent comme dans la vie. Il sait retrouver le ton précipité ou, au contraire, indolent des dialogues de tous les jours. Chacun des personnages sait à merveille recréer les états de distraction, d'intérêt, d'abattement ou d'exaltation indispensables à la crédibilité d'un texte toujours efficace, mais qui ne favorise pas particulièrement les exercices de solistes. Me frappe aussi la justesse des gestes. Considérez avec attention les mains des personnages qui savent toujours prolonger et approfondir le sens du texte. Quand Quinlan interrompt la discussion pour s'emparer des œufs d'un nid de pigeons qu'il vient de découvrir et qu'il les écrase par mégarde, c'est bien pour faire cesser pendant un instant un échange de vues qui l'exaspère au plus haut point. De *Citizen Kane* à *Touch of Evil*, un principe unique guide Welles dans sa direction de jeu : *ne pas quitter la nature d'un pas*. Tout acte, qu'il s'agisse de parler, de manger, de boire, de ranger des objets, doit éclairer la nature intime du personnage. La direction des acteurs, comme la mise en scène proprement dite, ne retrouve le désordre et la discontinuité de la vie que par l'ordre inexorable de la disposition des plans et de l'emploi judicieux des ressources physiques du spectateur.

Une séquence de *Touch of Evil* symboliserait assez ce parti-pris : c'est celle de l'étranglement de Grandi dans la sordide chambre d'hôtel du Ritz. Ici Welles est deux fois metteur en scène : une fois derrière la caméra et une autre fois comme policier, quand il procède aux préparatifs du meurtre de Grandi. Le rythme échevelé

---

(1) Je rappelle que le motel dans lequel Janet Leigh s'est imprudemment arrêtée s'appelle le *Mirador*.

de l'étranglement est scandé par le retour périodique d'un plan qui nous montre la blanche et blonde Janet Leigh oppressée par la dose de pentothal qu'on lui a fait absorber. La scène est désordonnée comme la vie même : Quinlan est obligé de s'y reprendre à plusieurs fois avant d'en finir avec Grandi dont la veulerie et la couardise restent, même au moment de la mort, extrêmement comiques.

Les CAHIERS DU CINEMA avaient dédié leur numéro spécial sur le Cinéma américain à Orson Welles. A juste titre. Ni Aldrich, ni Ray, ni Kazan, ni Fuller, ni Minnelli, n'auraient été exactement ce qu'ils sont, s'il n'y avait pas eu d'abord *Citizen Kane*. N'aurait-il fait que ce film, Welles serait peut-être le plus grand nom du cinéma de l'après-guerre. Il en est sûrement le fondateur, car il l'a placé sous le signe de la *révolution permanente*.

Jean DOMARCHI.

TOUCH OF EVIL (LA SOIF DU MAL), film américain d'ORSON WELLES. *Scénario :* Orson Welles d'après le roman « Badge of Evil » de Whit Masterson. *Images :* Russel Metty. *Décors :* Russel A. Gausman et John Austin. *Musique :* Henry Mancini. *Interprétation :* Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Joseph Calleia, Marlène Dietrich, Zsa Zsa Gabor, Joanna Moore, Ray Collins. *Production :* Albert Zugsmith (Universal), 1958. *Distribution :* Universal.



Marlene Dietrich dans *Touch of Evil.*


Anchors Aweigh.

RENCONTRE AVEC GENE KELLY

par Charles Bitsch et Jacques Rivette

Lorsque je suis allé à New York, c'était dans l'intention de devenir chorégraphe, et non acteur. Comme je ne trouvais pas de travail, j'ai accepté de monter sur les planches pour danser, puis j'ai commencé à jouer les jeunes premiers. Mes premières mises en scène furent des spectacles d'été pour le Théâtre Guild, et ma période newyorkaise prit fin avec « Pal Joey ». Je fus encore chorégraphe de plusieurs shows, comme « Diamond Horseshoe » monté par Billy Rose ou « Best Foot Forward » par George Abbott. Ensuite je suis parti pour Hollywood où j'ai débuté comme acteur dans *For Me and My Gal* ; je remarquais bien vite qu'une danse à l'écran ne fait absolument pas le même effet qu'à la scène ; mais personne ne semblait s'en soucier. J'ai passé alors un certain temps à naviguer entre Broadway et Hollywood, cherchant à établir les différences entre une danse dans les trois dimensions de la scène et cette même danse dans les deux dimensions de l'écran. A mon avis, il n'y avait alors qu'un seul danseur dont le style soit spécialement étudié pour l'écran, c'est Fred Astaire ; mais son art était trop personnel pour servir à d'autres qu'à lui-même ; quant aux autres chorégraphes, ils ne sortaient pas des numéros avec une armée de danseurs, comme dans les Bushy Berkeley. Avec l'idée de rester à Hollywood, je me suis mis à travailler pour mon compte, à faire des expériences. Le film en Technicolor n'était sérieusement utilisé que depuis 1940 environ : avec *Du Barry Was a Lady*, j'ai commencé par faire des expériences avec la couleur, usant pour la première fois au cinéma d'effets scéniques. Puis dans *Cover Girl*, avec la danse de l'*alter ego*, je superposais deux images sur l'écran et, techniquement, c'était très en avance.

— *Dans quel but avez-vous joué dans des films non musicaux ?*

— C'était parce que cela faisait partie du programme de la M.G.M. Lorsqu'ils ont un acteur sous contrat, il lui font jouer un certain nombre de rôles pour que son visage devienne familier au grand public.

Pas d'excuse pour chanter ou danser

— Cover Girl *marqua l'ouverture d'une période où votre rôle dépassa souvent celui de simple interprète ?*

— Je commençais à avoir un style chorégraphique personnel et, de plus en plus, les producteurs me demandaient d'être le chorégraphe des films auxquels je participais. Et je me suis lancé dans la mise en scène parce que je voulais réformer le style de la comédie musicale, le genre en lui-même. Jusqu'à *On the Town,* le héros d'une comédie musicale était toujours un acteur, un compositeur de chansons ou un danseur : il fallait une excuse pour danser et chanter. Par ci par là, on avait tourné des films avec Fred Astaire dans lesquels l'idée de « show-business » n'avait aucune part : ces films ont malheureusement rapporté moins d'argent que les autres et les producteurs en ont conclu qu'il fallait revenir à la recette du compositeur de chansons, etc. Aussi, quand j'ai commencé à parler de cette histoire de trois marins qui chantent dans les rues de New York, les vieux pontes de Hollywood m'ont dit : « Non, c'est impossible, ça ne marchera pas. C'est ridicule. » L'ennui est que les Américains sont en général terriblement réalistes, et plus encore peut-être dans le monde du cinéma. Mais, à mon avis, la comédie musicale est un genre à part, semblable à l'opéra, au ballet. Dans un ballet, on accepterait qu'un chauffeur de camion porte un collant ; et je crois qu'un homme en collant se promenant dans la rue aurait un gros succès de curiosité. A l'opéra, on accepte que le ténor chante son amour à une femme qui incarne une jeune fille de quinze ans, alors qu'elle en a plus de soixante, qu'il lui dise qu'elle est la plus belle alors qu'elle est plus large que haute. A Hollywood, nous étions un petit groupe très cohérent, Minnelli, Donen, Walters, moi-même, d'autres encore, qui nous sommes battus pour imposer l'idée que la comédie était une forme cinématogra-



Un tournant dans la carrière de Kelly, *Cover Girl* de Charles Vidor.

phique particulière, qu'on n'avait pas besoin d'excuse pour chanter et danser, de même que l'on n'a pas besoin d'excuse pour mettre dans un film de la musique de fond, ou encore pour choisir l'angle de prises de vues !

— Le Pirate *est le premier film où vous ayez appliqué cette idée ?*

— Pas exactement, parce que *Le Pirate* a encore à faire avec le « show-business », au XIXe siècle, mais le « show-business » quand même. Non, dans *Le Pirate,* Minnelli et moi avons porté tous nos efforts sur l'utilisation de la couleur et l'interprétation : je me suis efforcé de m'inspirer de John Barrymore et de Douglas Fairbanks pour jouer mon rôle. Nous ne savons pas si l'idée était bonne, mais les critiques n'eurent pas l'air de la trouver tellement amusante : en Amérique, sans être une catastrophe, *Le Pirate* n'eut qu'un succès d'estime.

— *Si* On the Town *fut une révolution dans la comédie musicale,* Match d'amour *n'en est-il pas une sorte d'ébauche ?*

— *Match d'amour* appartient un peu à une autre catégorie : c'est une comédie-farce, proche d'un spectacle de « burlesque ». C'est avec *On the Town* seulement que nous avons vraiment tenté de faire quelque chose d'entièrement neuf dans le cinéma musical.

— *Le film est tiré d'un ballet de Jerome Robbins. « Fancy Free » ?*

— Le ballet de Robbins avait pour argument trois marins qui arrivent en permission, rencontrent trois jeunes filles, dansent, puis repartent. Adolf Green et Betty Comden ont, sur ce ballet, écrit une comédie musicale qui fut jouée à New York et servit de base au film. Comme je vous l'ai dit, nous avons eu un mal fou à convaincre les producteurs, pas Arthur Freed qui avait toute confiance en nous, mais les responsables du studio qui pensaient que nous courions à un échec commercial. Notre enthousiasme a fini par venir à bout de leurs hésitations. Nous avions un plan que nous avons gardé secret tant que le film ne fut pas commencé, c'était d'aller tourner des scènes à New York même : nous n'en avons rien dit parce que, généralement, un tel tournage coûte excessivement cher. Nous avons réussi à aller à New York où j'ai filmé beaucoup de choses en dissimulant la caméra. Stanley Donen qui était mon assistant depuis longtemps, qui est comme mon fils, à qui j'ai appris tout ce que je savais et qui est assez intelligent pour dans dix ans en savoir plus que n'importe quel autre metteur en scène, Stanley donc s'occupait de la prise de vues et nous avons tourné tout ce que nous voulions faire très rapidement, en cachant la caméra. Les responsables du studio furent surpris que nous soyons restés si peu de temps à New York, mais nous avions soigneusement préparé notre coup, comme s'il s'agissait de livrer une bataille.

— *Bien d'autres choses ont dû les surprendre : la danse de Miss Métro était tout à fait révolutionnaire ?*

— En effet, c'était la première fois qu'on employait des fonds pareils, que le découpage, le montage servaient à de tels effets. Dans ce cas précis, la danse devient elle-même mise en scène, on a absolument un « filmdanse ». J'avais cette idée depuis longtemps, mais je ne trouvais pas comment l'appliquer : Il fallait que, malgré qu'elle n'ait rien de réaliste, le public puisse l'accepter tout de suite. A l'époque, c'était tout à fait révolutionnaire : maintenant on voit souvent des numéros musicaux traités de cette manière.

Grandeur et décadence de la M.G.M.

— *A deux ou rois exceptions près, vous n'avez travaillé qu'avec la M.G.M. ?*

— *La Reine de Broadway* fut produit par la Columbia, *Christmas Holiday,* avec Deanna Durbin, d'après un roman de Somerset Maugham, par Universal, et je vient de tourner récemment *Marjorie Morningstar* pour la Warner. Tous les autres films auxquels j'ai participé furent faits avec la M.G.M. Une grande compagnie comme la M.G.M. offrait beaucoup d'avantages pour ceux qui voulaient tourner des films musicaux, parce qu'elle avait d'excellents techniciens dans ses différents départements. Réussir une comédie musicale est



Une expérience fatigante : avoir filmé *Invitation à la danse* en Angleterre.

très difficile : on a besoin d'être bien entouré ; il est pratiquement impossible de faire tout par soi-même et il suffit, dans un film musical, d'une petite insuffisance pour en compromettre la réussite. Il faut donc un bon opérateur, un bon décorateur, un bon costumier, un bon musicien, un bon chorégraphe, une bonne histoire. Or, une grande compagnie comme la M.G.M. avait l'argent nécessaire pour employer la crème des techniciens : c'était agréable d'y travailler parce qu'on avait toujours sous la main, pour résoudre le moindre problème, la personne la mieux qualifiée. Lorsqu'un producteur indépendant se risquait à faire une comédie musicale, il se rendait compte de la difficulté de l'entreprise ; et quand j'ai tourné *Invitation à la danse* en Angleterre, je n'avais pas tous ces services à ma disposition : il fallait que je me tire d'affaire tout seul et c'était un surcroit de travail. Maintenant, la situation est changée : depuis la crise, plus personne n'a d'argent et la M.G.M. a licencié la plupart de ses techniciens. Vous pouvez par exemple vouloir un certain décorateur, mais il est à Broadway où il travaille sur une pièce : il est libre deux mois, mais alors c'est le costumier que vous désiriez qui ne l'est plus. Tout le monde est dispersé, travaille à Londres, Paris, New York, au théâtre ; il devient presque impossible de former des équipes aussi homogènes qu'autrefois.

— *Il semble d'ailleurs que la comédie musicale traverse elle-même une crise ?*

— Oui. La véritable comédie musicale coûte très cher. Il faut beaucoup de temps pour répéter les chansons, les danses, pour dessiner les costumes, les décors.

— *Un film comme* Chantons sous la pluie *représente au moins un an de travail ?*

— Oh, ça a été un gros travail... et un gros budget : il y avait beaucoup de plateaux immobilisés, beaucoup de décors, beaucoup de figurants. Une scène comme celle où je danse dans la rue, sous la pluie, est revenue très cher. Maintenant, il va falloir que je



Les vaches grasses : une scène ruineuse de *Chantons sous la pluie.*

fasse des comédies musicales de moindre envergure, mais il va falloir aussi que je prenne de nouveaux collaborateurs, de jeunes dessinateurs, de jeunes compositeurs ; j'ai déjà souvent donné leur chance à des jeunes et parfois, je ne citerai pas de noms, j'ai été déçu. Pour l'aspect extérieur du film, de l'image, je compte beaucoup sur le décorateur et l'opérateur ; il arrive qu'on prenne un nouvel opérateur qui, par exemple, n'a jamais tourné en couleurs, qu'il soit fantastique aux essais et bien inférieur après !

Je déteste le CinémaScope

— It's Always Fair Weather *était déjà un film beaucoup plus économique que vos précédents ?*

— Oui, nous l'avons tourné en pleine crise et avec un petit budget. Mais nous avons aussi voulu faire une expérience, traiter dans une comédie musicale d'un sujet sérieux : que se passe-t-il dix ans après entre des hommes qui furent de grands copains pendant la guerre ? Peut-être n'est-il pas encore temps d'aborder dans les films musicaux des sujets pareils, ou bien avons-nous fait une erreur quelque part : en tout cas, je trouve que *It's Always Fair Weather* est raté. C'était une bonne histoire, pour laquelle il fallait un peu de réalisme, et nous avons manqué notre but parce que nous ne sommes pas arrivés à donner ce sentiment de nostalgie : la musique et la danse ont handicapé plus qu'aidé ce film. Si nous ne l'avions pas fait en pleine crise, alors qu'il fallait tourner très vite dans des décors très bon marché, peut-être serait-il meilleur ? Mais je n'en suis pas sûr : il est probable que c'est un alibi que je me forge. Je suis d'autant moins content que les scénaristes sont les mêmes que ceux d'*On the Town,* que le film a été fait par Donen et moi-même, alors ? Ce n'est pas une catastrophe, parce qu'il y a tout de même une ou

deux bonnes choses : par exemple, je suis très fier de la danse de Cyd Charisse avec les boxeurs.

— *La danse avec l'écran coupé en trois est également très réussie.*

— Là, je me suis vengé du CinemaScope. Je déteste le CinemaScope, parce que le danseur n'est pas allongé, il est debout, et il faut le cadrer des pieds à la tête : on est alors trop loin et l'espace vide à droite et à gauche devient gênant. Dans *Brigadoon,* où Minnelli et moi abordions pour la première fois le CinemaScope et où j'étais chorégraphe, j'ai eu l'idée de remédier à cela en remplissant l'écran de figurants : mais je ne suis pas content de cette solution, parce que l'image est devenue confuse. Le CinemaScope est une plaie, mais il est ici et on pourrait lui donner pour devise la phrase de Mac Mahon : « *J'y suis, j'y reste.* »

— *Vos derniers films,* Happy Road *et* The Tunnel of Love *ne sont pas en CinemaScope ?*

— Non. *Happy Road* parce que c'est « mon » film : j'en suis le producteur, le metteur en scène, l'interprète, tout. Si vous ne l'aimez pas, c'est vraiment de ma faute. Ce fut pour moi une expérience, parce que c'est une pure comédie, dont le style s'apparente à celui du cinéma muet : je me suis donc lancé dans un domaine que je ne connaissais pas du tout auparavant, et j'ai beaucoup appris. Quant à *The Tunnel of Love,* je l'ai tourné pour l'écran large, trop large encore à mon goût, parce c'est une comédie et que, pour la comédie, les gros plans sont très importants. C'est une espèce de vaudeville ou, si vous préférez, une comédie pour adultes, telle qu'on en fait assez rarement aux Etats-Unis. Il faut cependant se rendre à l'évidence : les producteurs insistent toujours pour qu'on tourne en CinemaScope et je connais un tas de metteur en scène qui détestent ce procédé : quand on l'a lancé, les affaires étaient si mauvaises que tout le monde est tombé d'accord : « O. K. Essayons... » Maintenant, ce CinemaScope est un véritable monstre de Frankenstein.



Les vaches maigres : *It's Always Fair Weather* souffrit-il d'avoir été tourné vite dans des décors bon marché ?

Un problème d'audience.

— *Croyez-vous que l'époque des super-productions musicales comme, par exemple, Un Américain à Paris, soit plus ou moins révolue ?*

— Oui et non. Au fait, savez-vous que nous avons failli faire ce film à Paris ? Je suis venu a Paris et ai tourné pas mal d'extérieurs, puis je suis rentré, ai fait une projection à Minnelli et Arthur Freed, et nous étions tous trois décidés à venir tourner à Paris, mais le studio s'y est opposé parce que cela serait revenu trop cher : nous avons vraiment eu quelques jours de dépression, puis nous nous sommes mis à chercher comment tourner la difficulté et nous avons petit à petit trouvé la solution : avec Minnelli c'était d'ailleurs plus facile qu'avec un autre metteur en scène, parce qu'il dessine très bien, et dès que se posait un problème de décor, il le résolvait par un dessin. Mais j'en reviens à votre question. Pour le film musical se pose actuellement un problème de financement : étant donnée la crise, les compagnies réduisent le nombre de leurs productions et estiment rentable, uniquement, le film international au budget de plus en plus considérable. La comédie musicale, coûtant déjà cher avant la crise, devrait donc avoir maintenant un budget colossal et il faudrait que les producteurs puissent jouer à coup sûr. Mais ce problème de financement se double alors d'un problème d'audience ; il faut que le film passe aussi bien dans les campagnes que dans les grandes villes, et il n'y a qu'une fraction du public qui aime le ballet. C'est facile de faire un film de danse pour Paris, New York, Londres, Chicago, Berlin, Moscou, parce qu'il s'y trouve un public habitué à la danse ; il n'en est pas de même au fin fond des cinq continents. Dans une dizaine d'années, grâce à la télévision, j'espère que la danse aura pénétré partout et que l'on pourra faire beaucoup de films musicaux. J'ai essayé dans tous mes films de me renouveler tout en faisant goûter la danse à un public toujours plus large. Si l'on travaille dans le cinéma, il faut ne pas perdre de vue le problème de la rentabilité : au théâtre, dans le ballet, on n'a pas besoin d'en tenir compte. En fait, le problème du metteur en scène de cinéma est de faire des expériences sans se tromper. Prenons le cas de *Moby Dick* : c'était un film très difficile à faire et il fallait du courage pour s'y attaquer, malheureusement Huston s'est trompé. Or, si un metteur en scène fait des expériences et n'arrête pas de se tromper, au bout d'un temps il n'a plus qu'à faire ses valises. Aussi la plupart des metteurs en scène, par peur du risque, ne se lancent que dans des entreprises sûres : on se contente d'engager les meilleurs écrivains, les vedettes les plus commerciales ; que la vedette sache ou non jouer la comédie, cela n'a guère d'importance, ce qu'il faut c'est qu'elle fasse vendre les billets. En ce moment, par exemple, on me demande pourquoi je cherche à faire un film avec Noëlle Adam, ici, à Paris. C'est peut-être lancer un défi, mais cela l'était également de faire débuter Leslie Caron. On me conseille de prendre plutôt Brigitte Bardot : bien sûr, ce serait une garantie, mais il n'est pas possible de faire interpréter tous les films du monde par une demi-douzaine de filles dont la valeur commerciale est sûre.

Une télévision géante

— *Ce film avec Noëlle Adam serait une comédie musicale ?*

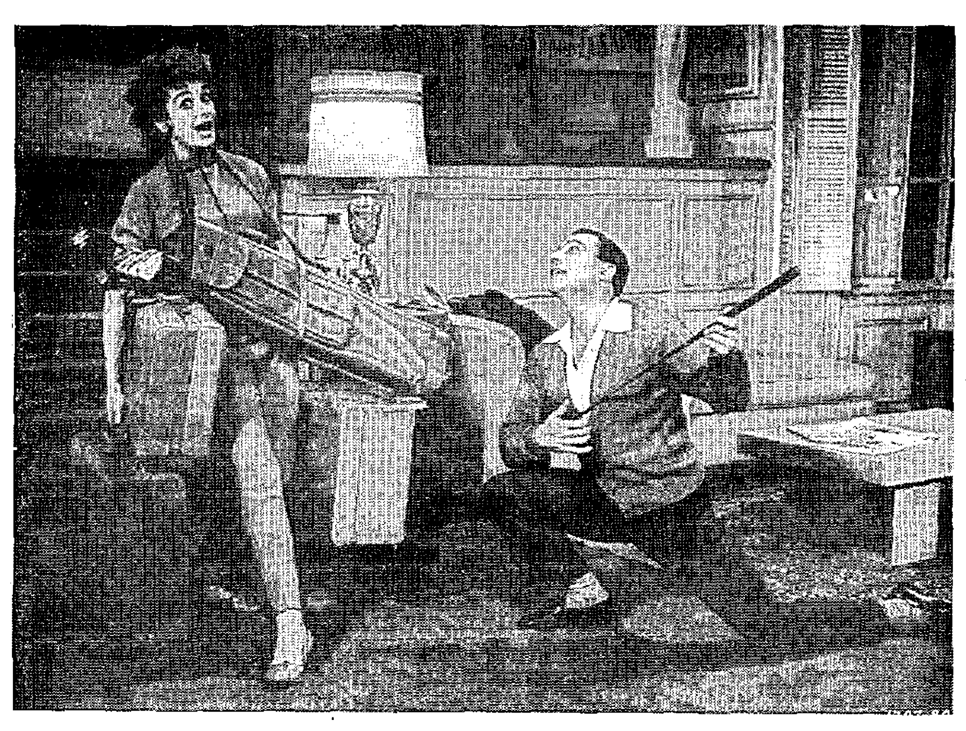
— Oui. Je n'ai pas encore trouvé de scénario et rien n'est fait, parce que Noëlle Adam est sous contrat avec un producteur français et que rien n'est signé : mais je crois qu'il est tout disposé à lui laisser faire un film avec moi.

— *Ne croyez-vous pas que le tournage d'une comédie musicale pose plus de problèmes en France qu'aux Etats-Unis ?*

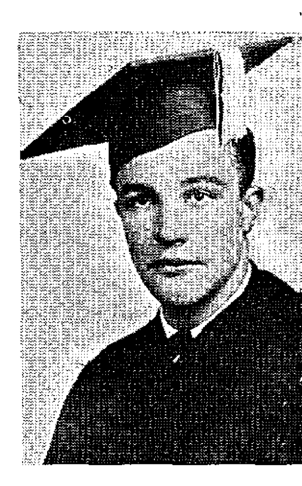
— Sans doute. Il faudra travailler dur, peut-être plus encore que pour *Invitation à la danse,* faire face aux difficultés et parvenir à les surmonter. Mais j'ai envie de tenter cette nouvelle expérience. Si le cinéma est en si mauvais état, c'est un peu parce qu'on perd le goût de l'expérience. Aujourd'hui, pour faire un film, on prend deux ou trois grandes

vedettes, une grande histoire, et finalement ce n'est que du théâtre filmé. De temps à autre, il y a une exception : en général, dans les films de John Ford, la caméra a toujours son mot à dire ; en fait, les seuls progrès qu'a fait le cinéma américain au cours de ces dernières années, il les doit aux films musicaux, les seuls où l'on ose encore faire des expériences. Pour s'aérer, il lui reste évidemment le western, mais la plupart sont mauvais : on ne sort pas de la lutte entre le bon et le méchant. Les meilleurs metteurs en scène ne font plus que du théâtre filmé : le cinéma devient une télévision géante où certains programmes sont meilleurs que d'autres, mais c'est tout. Je viens moi-même de tourner un film de ce genre, *The Tunnel of Love* : c'est bien fait, parce que je connais mon métier, mais je l'ai tourné sur un grand plateau, avec deux ou trois décors et, de temps à autre, j'ai réussi à cacher un morceau de cinéma dans l'enregistrement de cette pièce de théâtre. Stanley Donen vient également de terminer en Angleterre un film avec Cary Grant et Ingrid Bergman, *Indiscreet,* qui est une simple pièce de théâtre : il y a quelques scènes où Cary et Ingrid se promènent dans la rue qui sont de vrais morceaux de cinéma, des scènes difficiles parce qu'elles sont faites sur l'ambiance, ce qui, je crois est, pour le metteur en scène, le plus délicat à recréer. Il y a par exemple un film de Minnelli dont je raffole, parce qu'il y a particulièrement soigné l'ambiance, l'ambiance spécifiquement américaine du début de ce siècle : c'est *Meet Me In Saint Louis.* Selon les critiques, et le public, les deux dates dans l'histoire de la comédie musicale sont *Un Américain à Paris* et *Chantons sous la pluie ;* selon moi, ce seraient plutôt *Meet Me In Saint Louis* et *On the Town.* Bref, le cinéma muet était le moyen d'expression du metteur en scène ; maintenant, le cinéma devient le moyen d'expression de l'écrivain et, sous cette forme, je dois avouer qu'il m'intéresse moins.

(Propos recueillis par Charles BITSCH et Jacques RIVETTE.)



Le style de Kelly à nul autre pareil : ce numéro des *Girls,* qui lui ressemble tant, fut effectivement réglé par lui en l'absence du chorégraphe Jack Cole qui était tombé malade.

BIO-FILMOGRAPHIE DE GENE KELLY

Eugène Joseph Kelly est né le 23 août 1912 à Pittsburgh (Pennsylvanie). Ses parents étaient canadiens et de religion catholique. Sa mère avait fait une excellente carrière d'actrice à la scène.

Après des études assez poussées, Eugène Kelly se tourne vers la danse. Mais, les temps sont durs : nous sommes en 1929. Et, pour se faire quelque argent, il doit recourir à divers expédients : c'est ainsi qu'il fonde une école de gymnastique, à l'existence éphémère. Nous le retrouvons ensuite dans le bâtiment : il pose des briques ; puis dans l'industrie : il prépare le ciment ; puis dans le commerce.

Enfin, avec son frère Fred, il commence à danser dans les night-clubs. Il crée une école de danse, les Gene Kelly Studios of Dance, puis une école de ballets. En même temps, il suit lui-même, à Chicago, des cours de danse plus officiels.

Peu après, il débute à Broadway : il joue et danse dans quelques opérettes : *Leave It To Me* (1938), *One For the Money* (1939), *The Time of Your Life* (1939), qui obtient le Prix Pulitzer. Il devient un temps directeur de danse pour le compte du célèbre Billy Rose. En 1941, il épouse Betsy Blair, devenue récemment actrice de cinéma (*Marty, Calle Major*). Revenu à la scène, il tient le rôle principal de *Pal Joey* (1940) et de *Best-Foot Forward* (1941), dont il est aussi le chorégraphe.

1942 : il est engagé par la M.G.M. comme acteur.

IL JOUE DANS

FOR ME AND MY GAL (Busby Berkeley, 1942).

PILOT NUMBER FIVE (George Sidney, 1942).

DU BARRY WAS A LADY (*La Du Barry était une dame*) (Roy del Ruth, 1942).

THOUSANDS CHEER (*Parade aux étoiles*) (George Sidney, 1943).

THE CROSS OF LORRAINE (Tay Garnett, 1943).

COVER GIRL (*La Reine de Broadway*) (Charles Vidor, 1944).

CHRISTMAS HOLIDAY (*Vacances de Noël*) (Robert Siodmak, 1944).

ZIEGFELD FOLLIES (*Ziegfeld Follies*) (Vincente Minnelli, 1944).

ANCHORS AWEIGH (*Escale à Hollywood*) (George Sidney, 1944).

LIVING IN A BIG WAY (Gregory La Cava, 1947).

THE PIRATE (*Le Pirate*) (*Vincente Minnelli*, 1947).

THE THREE MUSKETEERS (*Les Trois Mousquetaires*) (George Sidney, 1948).

Words and Music (*Ma vie est une chanson*) (Norman Taurog, 1948).

Take Me Out To The Ball Game (*Match d'amour*) (Busby Berkeley, 1948), dont il est co-scénariste avec Stanley Donen.

The Black Hand (*La Main noire*) (Richard Thorpe, 1949).

Summer Stock (*La Vallée heureuse*) (Charles Walters, 1950).

Rosika, the Rose, sketch de It's a Big Country (Charles Vidor, 1950).

An American in Paris (*Un Américain à Paris*) (Vincente Minnelli, 1950).

The Devil Makes Three (*Le Diable fait le troisième*) (Andrew Marton, 1952).

Crest Of the Wave (John et Roy Boulting, G.-B., 1953).

Brigadoon (*Brigadoon*) (Vincente Minnelli, 1954).

Deep in My Heart (Stanley Donen, 1954).

Les Girls (*Les Girls*) (George Cukor, 1957).

Marjorie Morningstar (*La Fureur d'aimer*) (Irving Rapper, 1957).

Il est chorégraphe de certains de ces films : Cover Girl, Anchors Aweigh, The Pirate (avec Robert Alton), Take Me Out To the Ball Game, Summer Stock, An American in Paris, Crest Of the Wave et Brigadoon.

IL MET EN SCENE

1949. — ON THE TOWN (Un jour a New York) (M.G.M.).

Pr. : Arthur Freed.

Réal. : Gene Kelly et Stanley Donen.

Sc. Adolph Green et Betty Comden, d'après leur opérette inspirée d'un ballet de Jérôme Robbins.

Ph. : Harold Rosson (Technicolor).

Mus. : Lennie Hayton.

Déc. : Edwin B. Willis et Jack D. Moore.

Chorégraphie : Gene Kelly.

Int. : Gene Kelly, Frank Sinatra, Betty Garrett, Ann Miller, Jules Munshin, Vera Ellen, Florence Bates, Alice Pearce, George Meader.

1951. — SINGIN' IN THE RAIN (Chantons sous la pluie) (M.G.M.).

Pr. : Arthur Freed.

Réal. : Gene Kelly et Stanley Donen.

Sc. : Adolph Green et Betty Comden.

Ph. : Harold Rosson (Technicolor).

Mus. : Nacio Herb Brown, Lennie Hayton.

Déc. : Edwin B. Willis et Jacques Mapes.

Chorégraphie : Gene Kelly et Stanley Donen.

Int. : Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Cyd Charisse, Millard Mitchell, Rita Moreno, Douglas Fowley, Madge Blake.

1953. — INVITATION TO THE DANCE (Invitation a la danse) (M.G.M.).

Pr. : Arthur Freed.

Sc. : Gene Kelly.

Ph. : F. A. Young (*Circus, Ring Around the Rosy*) et Joseph Ruttenberg (*Sinbad*) (Technicolor).

Mus. : Jacques Ibert (*Circus*), André Previn (*Ring Around the Rosy*) et Roger Eden d'après Rimsky-Korsakov (*Sinbad*).

Déc. : Rolf Gerard.

Chorégraphie : Gene Kelly.

Dessin animé : Fred Quimby, William Hanna et Joseph Barbera.

Int. : Igor Youskevitch, Claire Sombert et Gene Kelly (*Circus*); Igor Youskevitch, Tommy Rall, David Palthenghi, Claude Bessy, Gene Kelly, Tamara Toumanova, Diana Adams, Belita, Daphne Dale et Irving Davies (*Ring Around the Rosy*) ; Carol Haney, David Kasday et Gene Kelly (*Sinbad*).

1955. — IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (Beau-fixe sur New York) (M.G.M.).

Pr. : Arthur Freed.

Réal. : Gene Kelly et Stanley Donen.

Sc. : Betty Comden et Adolph Green.

Ph. : Robert Bronner (CinemaScope, Eastmancolor).

Mus. : André Previn.

Déc. : Edwin B. Willis et Hugh Hunt.

Chorégraphie : Gene Kelly.

Int. : Gene Kelly, Dan Dailey, Michael Kidd, Cyd Charisse, Dolores Gray, Jay C. Flippen, Hal March, David Burns.

1956. — THE HAPPY ROAD (La Route joyeuse) (Merry Productions-M.G.M.).

Pr. : Gene Kelly.

Sc. : Arthur Julian, Joseph Morheim et Harry Kurnitz.

Ph. : Robert Juillard.

Mus. : Georges Auric.

Int. : Gene Kelly, Barbara Laage, Brigitte Fossey, Michael Redgrave.

1958. — THE TUNNEL OF LOVE (Joseph Fields Productions-M.G.M.).

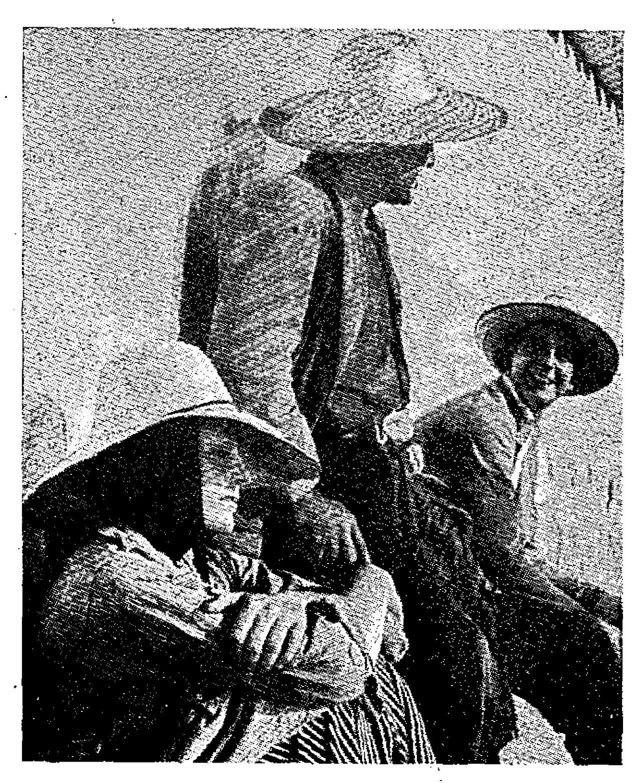
Pr. : Joseph Fields et Marty Melcher.

Ph. : Robert Bronner.

Déc. : Randall Duell.

Int. : Doris Day, Richard Widmark, Gia Scala, Gig Young, Elizabeth Fraser, Elizabeth Wilson, John Wilder.

L'EUPHORIE DU CINÉMA ESPAGNOL



La Vengeance de J.-A. Bardem.

par

J. F. Aranda

Il est incontestable que le cinéma espagnol suscite, actuellement, un mouvement de vive curiosité. C'est la même curiosité qui, à la fin de la guerre, tourna le spectateur européen vers le cinéma des nations dites « mineures ». La qualité de ces films importait moins que le témoignage qu'ils fournissaient sur leur pays d'origine et sur l'établissement d'une *tradition cinématographique* nationale.

On a pu ainsi assister à l'essor, ou au renouveau, des cinémas italien, mexicain, japonais, indien, etc. Maintenant, avec un sensible retard, c'est le tour de l'Espagne. Si nous n'avons pas encore produit d'œuvres d'une valeur vraiment inattaquable, nous avons, en tout cas, montré notre « agonie » (au sens qu'Unanumo donnait au terme) nos sacrifices, et offert un bel aperçu de l'Espagne actuelle, ce pays isolé durant vingt ans du reste du monde.

L'INDUSTRIE

La maturité technique du cinéma espagnol a été, pour beaucoup, *une surprise*. On a pu constater que nous possédions quelque vingt studios parfaitement équipés où le producteur étranger trouve des collaborateurs efficaces et peu onéreux. Grâce à notre soleil, notre

climat, notre main-d'œuvre et notre figuration à bas prix, ont pu être menées à bien des entreprises telles qu'*Alexandre le Grand* ou *Orgueil et passion*. Selon les statistiques, il y a, en Espagne, cinq mille salles de cinéma, et leur moyenne de fréquentation est presqu'aussi élevée qu'aux Etats-Unis ou en Chine.

On a pu s'apercevoir que l'industrie cinématographique nationale était solidement assise sur ses bases et qu'une production d'une qualité honorable pourrait réaliser des bénéfices, même sans l'aide du marché extérieur. On a vu ensuite triompher quelques films espagnols à l'étranger : on en a déduit que notre cinéma vivait un moment de santé, et qu'il pouvait nourrir de grandes espérances.

Mais les statistiques ne découvrent qu'une partie de la réalité. Ainsi, on ignore généralement que l'Espagne a produit 400 films entre 1914 et 1918, et quelque 40 films par an entre 1925 et 1928. On a toujours fait du cinéma en Espagne, et l'on a fait aussi quelques bons films. Mais l'organisation industrielle était si mauvaise que ces films ne sortaient pas dans les salles étrangères, et, parfois, même pas en Espagne — comme ce fut le cas pour *Terre sans pain*, de Luis Bunuel. Mais, dans cet exemple précis, la mauvaise organisation n'est pas seule responsable.

L'appui que l'actuel Gouvernement espagnol a donné, dès 1941, à l'industrie cinématographique, et tout particulièrement à certains producteurs, est considérable et relativement intelligent. Déjà, en 1947, on était en mesure de lancer une offensive à la conquête du marché hispano-américain. Elle échoua, parce que les films, corrects du point de vue technique, étaient par trop médiocres quant au contenu.

Il est curieux de constater que le marché étranger s'est ouvert après la très humble participation aux Festivals et manifestations culturelles, grâce à des films réalisés par des producteurs fort modestes, ou par des coopératives indépendantes (*Esa pareja feliz, Bienvenido Mr Marshall, Comicos*).

Mais derrière ces films, il y avait l'industrie organisée. La conjonction de ces deux productions a fait le miracle : l'Espagne a commencé à exporter ses bons films, et d'autres films moins bons qui, dix ans plus tôt, n'auraient pu trouver acheteur.

Alors, l'euphorie commença, entretenue à vrai dire, par quatre succès : deux films de Juan-Antonio Bardem, un de Luis Berlanga, et un de Ladislao Vajda. On attend. On veut voir maintenant d'autres auteurs et d'autres films. On se demande s'il s'est passé du nouveau au cours de l'an dernier.

L'ANNEE 1957

Rien d'extraordinaire, bien entendu. On constate simplement que les choses avancent dans le sens que l'on pouvait prévoir. Le nombre de 71 films a été atteint, ce qui est un record. On a dépensé des millions en budgets, publicité, étoiles, co-productions, fêtes, feux d'artifices, dépenses absolument disproportionnées avec ce que demandait l'industrie cinématographique nationale. Tout cela a créé un climat artificiel de prospérité, qui a permis à quelques-uns de réaliser de gros bénéfices, mais n'a guère contribué à améliorer la valeur intrinsèque et la qualité des films espagnols. Ceux-ci, sont, cette année, plus chers et plus luxueux, mais leur qualité est à peine supérieure à celle d'il y a dix ans. Environ la moitié de la production est en couleur, et presque uniquement en Eastmancolor, le procédé le plus cher. Plus du tiers (40 %) est constitué par des coproductions, réalisées avec le concours de vedettes étrangères renommées. On travaille en cinémascope. Sur les 71 films produits, 33 ont été dirigés par des cinéastes étrangers (surtout argentins et italiens, de seconde classe, qui ne font pas mieux que les indigènes). Ce cosmopolitisme donne peu de résultats et les metteurs en scène locaux ont protesté contre une « invasion » qui ne profite pas au cinéma et porte préjudice à leurs intérêts professionnels.

IMPORTATION ET EXPORTATION

Mais le fait qu'un tiers des besoins du marché intérieur peut être couvert par la production nationale, a permis de réduire les importations de films, et ainsi le gouvernement a pu l'emporter sur un ennemi puissant : la Motion Pictures association, des Etats-Unis. Ce trust impose la programmation « en bloc » et n'accepte pas d'observer la loi espagnole qui

stipule qu'en échange de cinq films importés, le vendeur étranger doit accepter un film espagnol pour la distribution sur son propre marché. Le gouvernement a donc supprimé l'importation des films de ce trust et l'Espagne est sorti victorieuse de cette manifestation de force, puisque la R.K.O. a quitté le Trust pour pouvoir nous vendre ses films. D'autres firmes de ce trust ont suivi cet exemple.

L'exportation de films espagnols a augmenté discrètement, mais elle est encore insignifiante, quand on songe à l'énorme groupe linguistique que le cinéma espagnol pourrait conquérir en Amérique latine, aux Philippines, et jusqu'en Californie. Actuellement, on peut voir une moyenne de deux à six films espagnols, dans 25 pays environ. Ce que nous recevons en échange de ces films, ce n'est pas tant des devises que d'autres films, nullement supérieurs à ceux que nous exportons. Par exemple, les films de Ladislao Vajda, avec l'enfant Pablito Calvo (*Marcelino, Mi tio Jacinto*) ont beaucoup ému les Allemands : pour nous en remercier, ils nous ont expédié le lot entier des Rommy Schneider. Œil pour œil !

L'ECHEC DU CINEMA CONSACRE

En 1957, un film de Berlanga, un de Bardem, et un autre de Vajda, ont été exportés. Ce dernier, *Un angel paso por Brooklyn* (*Un ange passa par Brooklyn*), a subi un échec retentissant au Festival de Venise, et aussi en Espagne. Vajda avait pensé, non sans de bonnes raisons, que si, à sa dose habituelle de fable assaisonnée de charité chrétienne, à l'enfant Pablito et la protection officielle, il ajoutait un chien savant, son film obtiendrait un plus grand succès. Mais le chien a dévoré Pablito et la fable était, cette fois, si évidemment bête, que le film est tombé à plat. Bien entendu, en Italie, il ne plaira pas, parce que la population italienne de Brooklyn est interprétée par des acteurs espagnols. On espère gagner quelque argent avec les spectateurs américains d'origine italienne, à qui on a d'ailleurs pensé en tournant le film. Pour atteindre ce but, la publicité a informé que le film avait été tourné à Brooklyn même, ce qui est faux : il a été réalisé entièrement dans un décor de rue — très réussi — planté aux Studios Chamartin, à Madrid.

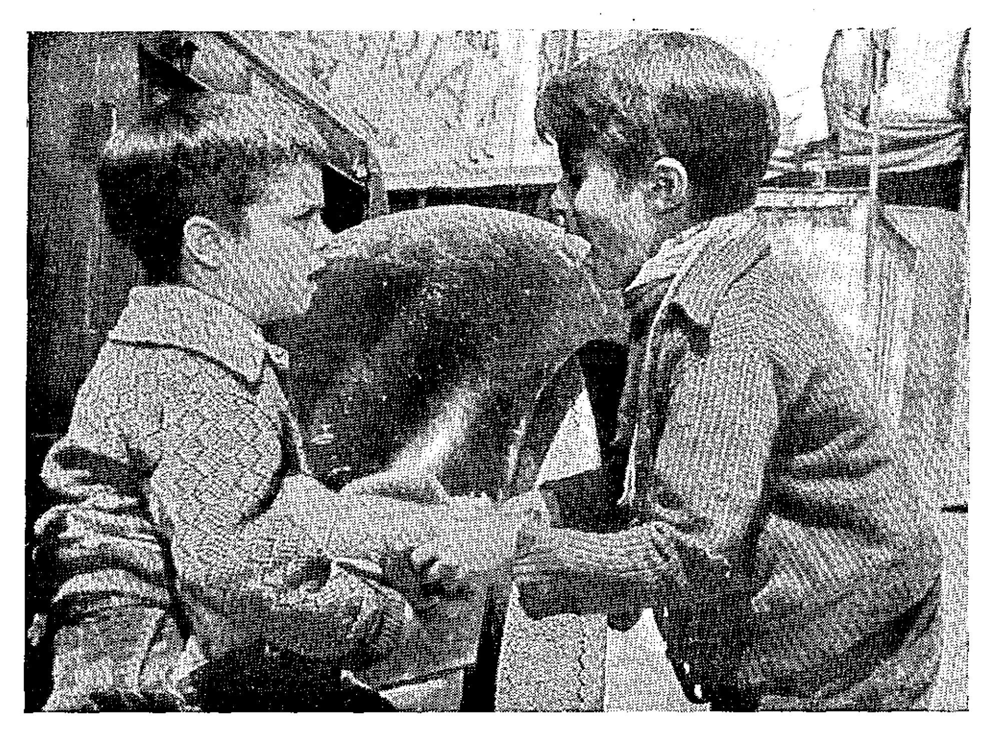
Un autre film, présenté à Cannes, « Faustina », avec Maria Felix, a été accueilli avec le plus absolu mépris à Cannes et en Espagne, bien qu'il soit signé par Saenz de Heredia, le metteur en scène espagnol que l'on a considéré, de 1940 à 1950, comme l'indiscutable génie qui allait hisser le cinéma espagnol aux tous premiers rangs. Saenz de Heredia était un homme cultivé, de bon goût, connaissant bien son métier (il avait été assistant de Luis Bunuel pour deux films de l'avant-guerre) et avec des préoccupations artistiques supérieures à celle du cinéma commercial vulgaire. Mais depuis huit ans, sa carrière n'a cessé d'aller de chute en chute.

Il arrive exactement la même chose à l'autre « grand » du cinéma espagnol, Rafael Gil, qui a terminé un remake de son *Huella de luz* (*Trace de lumière*) (1942) et est en train de tourner une histoire sur la vie d'acteurs radiophoniques, *Viva lo imposible* (*Vive l'impossible*), avec Paquita Rico.

Et il arrive également la même chose à Antonio Roman et à d'autres de la même génération. Leurs chances paraissaient grandes en 1940, mais ils ont manqué d'énergie et de force de conviction ; ils n'ont pas pu, ou pas su, exprimer leur conception du monde.

DEUXIEME ET TROISIEME GENERATIONS

Un peu plus jeunes, Nieves Conde et A. del Amo, ont pu donner plus de consistance à leur tentative de renouvellement. Le premier a tenté un essai de néo-réalisme social assez timide avec *Surcos* (*Sillons*), le second a traité le drame andalou avec des réminiscences de Lorca, mêlées au style d'Emilio Fernandez. Ces deux metteurs en scène, dans des films d'une facture cinématographique excellente, continuent à montrer une grande noblesse d'intentions, détruite par de mauvais scénarii. *El sol sale todos los dias* (*Le soleil se lève tous les jours*), de del Amo, est une narration confuse et excessivement « plastique » de la vie dans les bas quartiers. *El inquilino* (*Le Locataire*), de Nieves Conde, traite le thème, d'une brûlante actualité, des relations entre propriétaires urbains et locataires. Mais présenter le propriétaire comme un parfait bandit, est contraire à la réalité et transforme une étude sérieuse de ce problème, en un simple « film noir ».



El Gran Dia de Rafaël Gil, présenté au dernier Festival de Venise, film pour enfants et sur les enfants, où Stroheim et la Comtesse de Ségur font le plus heureux mariage.

L'œuvre de la génération suivante est beaucoup plus intéressante, car elle a révélé une vingtaine de professionnels très compétents. L'industrie est assez standardisée pour pouvoir faire de jeunes pleins d'illusion d'excellents techniciens, et les intégrer immédiatement dans le réseau de la production courante. On ne peut douter des bonnes intentions de presque tous ces jeunes, mais l'atmosphère morale du cinéma commercial (pour ne pas parler d'autres questions), est de telle nature que le mieux qu'ils puissent faire est de se plonger dans le « calligraphisme » (comme disent les critiques, imitant la terminologie italienne).

Ainsi, Fernandez Ardavin, une espèce de Robert Siodmak espagnol, qui a réalisé des comédies policières avec une touche de Pirandello, a tourné en 1957 *Y Eligio el infierno* (*Et elle choisit l'enfer*), un film sur les horreurs de derrière le rideau de fer, dont l'originalité réside dans la fin singulière : l'héroïne, par une étrange aberration, préfère rester en zone orientale.

De même, J.M. Forqué a tourné *Embajada en el infierno* (*Ambassade à l'enfer*), sur un thème similaire, mais un peu moins bien réalisé que le précédent. Il avait présenté à Berlin, en 1957, *Amanecer en Puerta oscura* (*Aurore dans une porte sombre*) et y a obtenu un prix. C'est une « tragédie rurale », des plans d'une grande beauté, mais un peu gratuits. Forqué, très influencé par les arts plastiques et imprégné par une culture pour le moment encore un peu chaotique, peut avoir un avenir brillant.

Un autre jeune réalisateur qui promettait beaucoup, Pedro Lazaga (*Cuerda de presos* (*Chaîne de prisonniers*) est un film d'aventures aussi bon que n'importe quel film américain du genre), a présenté *Las Muchachas de Azul* (*Les Jeunes Filles en bleu*), comédie amoureuse, qui se déroule en Costa Brava, avec de fort jolies femmes.

Mur Oti, un Forqué plus prétentieux et moins cultivé, a réalisé *El Bataillon de las sombras* (*Le Bataillon des ombres*) et *La Guerra empezo en Cuba* (*La Guerre a commencé à Cuba*), comédie musicale.

De Rovira Beleta, nous avons pu voir *Familia provisional* (*Famille provisoire*) et *El Expreso de Andalucia* (*L'express d'Andalousie*). Le scénario de ce premier film est intéressant, comme tous ceux de Berlanga, mais date de 1951, et nous paraît maintenant un peu anachronique : ce film étudie le problème des enfants européens qui vinrent vivre durant la guerre dans le sein de familles espagnoles, avec toutes les incidences psychologiques et morales qu'un tel contact a pu comporter.

Enfin, parmi les films réalisés par des metteurs en scène étrangers, il faut spécialement mentionner *El Maestro* (*Le Maître*), d'Aldo Fabrizzi, une comédie sentimentale jusqu'à l'écœurement.

UN « BOX-OFFICE SUCCESS » INQUIETANT

Le cas de *El Ultimo cuplé* (*Le dernier couplet*), de Juan de Orduna, doit être étudié à part. Ce réalisateur obtient, depuis des années, les plus grands « box-office success » du cinéma espagnol, avec des films pseudo-historiques. Cette fois-ci, il est remonté seulement quarante ans en arrière, pour nous raconter une histoire un peu moins poussiéreuse que celle de nos vieux rois et de nos conquérants : celle d'une chanteuse de « cuplés » (chansonnettes). Le résultat a dépassé tout ce qu'on attendait de ce film : depuis 50 semaines, il est projeté dans un cinéma de Madrid de 2.000 places, complet tous les jours ! Un phénomène semblable peut être observé dans les provinces. Les bénéfices réalisés sont tels que, rien qu'avec les disques et les textes des chansons du film vendus, on a pu amortir le coût de la production. On espère arriver à un bénéfice net et immédiat de trente millions de pesetas.

Etant donné que ce film est très mal réalisé et que l'histoire qu'il raconte est absolument ridicule, des critiques et des psychologues se sont penchés sur ce cas et se sont demandés jusqu'où irait la dégradation du public espagnol, jusque-là considéré comme intelligent, et, surtout, soucieux de sa dignité.

El Ultimo cuplé, dont l'actrice américaine, Sarita Montiel, est la vedette principale, se déroule au milieu de décors en couleur et de costumes luxueux, tous de mauvais goût, et sans aucune intention de fidélité dans la reconstitution de l'époque 1900. De plus, c'est une histoire profondément immorale, non parce qu'on y parle d'amour, mais, au contraire, que chaque séquence est un pamphlet contre l'amour : l'héroïne triomphera en repoussant tout lien amoureux possible et en faisant de temps en temps, quelques concessions érotiques qu'elle saura opportunément stopper. Il est étrange de voir la censure espagnole, d'habitude très rigoureuse sur ces questions, autoriser une telle histoire, qui, par dessus le marché, est agrémentée de décolletés, de mollets et de baisers.

La nostalgie de « la belle époque » a été un phénomène propre à toute l'Europe de l'après-guerre, mais elle n'est chargée, nulle part, d'une signification aussi riche qu'en Espagne. Que les vieux soupirent en pensant au beau temps de leur jeunesse, rien que de très naturel. Leur mémoire ne voit pas la fausseté d'un monde qu'on nous présente dépourvu de problèmes économiques ou sociaux, parce que peut-être dans leur jeunesse ils n'ont pas su les apercevoir non plus, si l'on en juge par ce qu'ils nous ont laissé en héritage.

Mais que la jeunesse espagnole accepte de considérer cette époque comme idéale, cela est difficile à admettre. Sans doute, sent-elle la nécessité d'établir un pont avec le passé, par delà cette rupture que représente la guerre civile. Les intellectuels veulent s'appuyer sur la tradition artistique des générations de 1898 et de 1927. Et si l'on en juge par le succès de *El Ultimo cuplé,* une partie des non-intellectuels a décidé de s'appuyer sur les chansons de 1910 pour retrouver les valeurs vitales, érotiques et autres, de la « joie de vivre ».

D'autres films ont surgi immédiatement, d'un genre similaire. Sarita Montiel a tourné *La Violetera,* avec Raf Vallone et un metteur en scène argentin, un film de douze millions de pesetas, certainement supérieur à *El Ultimo cuplé. La Violetera* est produit par Benito Perojo, un producteur multimillionnaire qui sait faire jouer habilement la corde du « goût populaire ». Ce qui ne peut pas être nié, c'est que le cinéma espagnol a conquis la faveur du public national, qui jusque-là le méprisait quelque peu.

Le Grand Prix du Cinéma Espagnol en 1957, a été partagé entre *El Ultimo cuplé* et *Y Eligio el infierno*. Sans commentaires !

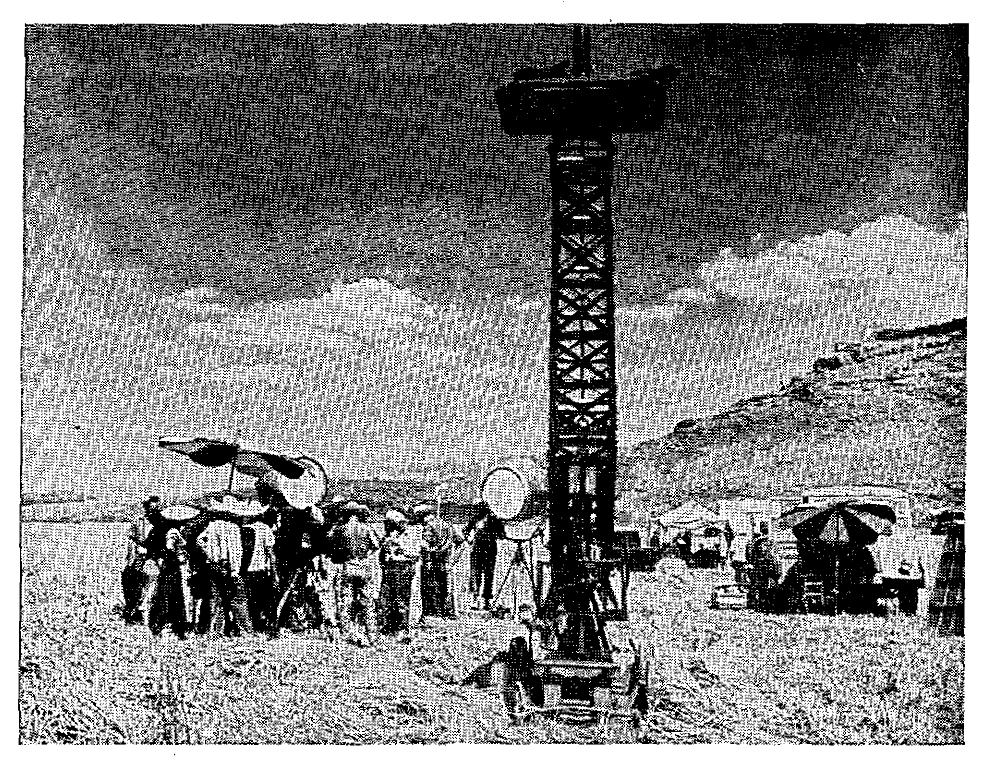


Photo de travail de *La Vengeance*, de Juan-Antonio Bardem.

BARDEM ET BERLANGA

Le prochain film de Juan-Antonio Bardem : *La Fiera* (1) sera tourné dans des conditions toutes différentes. Il coûtera 20 millions et sera produit par la société Uninci, coopérative d'artistes et de techniciens qui aura l'exclusivité des films de Juan-Antonio Bardem et de Luis Berlanga. En réalité, dans le coût de la production figurent déjà les bénéfices de ceux qui interviendront dans la réalisation du film : par exemple, le ménage vedette (et co-producteur), Luis Miguel Dominguin et Lucia Bosé, recevra 10 millions.

Le cas de Berlanga est fort triste. *Los jueves, milagro* (*Miracle tous les jeudis*) (1957), devait être de tous ses films, le plus achevé et le plus profond. Mais les co-producteurs hispano-italiens lui ont imposé de le modifier huit fois. Les deux dernières même, les modifications ont été faites sans son autorisation ni sa collaboration. Il a voulu retirer son nom du générique, mais il n'a pas pu le faire pour des motifs technico-légaux. Enfin, le film a été interdit par la censure, puis est maintenant autorisé. Il est sorti en février dernier, à Barcelone, et il a été accueilli par la critique avec de grandes réserves, comme on pouvait s'y attendre. Berlanga prépare actuellement une co-production avec la France : une nouvelle comédie sur le thème tragique de la bombe atomique.

Pour en terminer avec la liste des films euphoriques, citons *Luna de miel* (*Lune de miel*) que l'anglais Michael Powell réalise avec le danseur Antonio, avec Ludmilla Tcherina et une chorégraphie de Massine sur la légende des *Amants de Teruel*. Les décors et le scénario laissent prévoir une réalisation d'aussi mauvais goût que *The Red Shoes*. Le film coûtera environ quinze millions de pesetas.

(1) C'est-à-dire *le taureau de combat*.

NOMS NOUVEAUX

Peut-être le nom du catalan Jaime Coll mérite-t-il d'être dès maintenant signalé Ancien critique, maintenant âgé de quarante et quelques années, il a su réaliser des drames solides, en partant de conflits actuels. Très soignée et quelque peu intellectuelle, son œuvre se distingue par un extrême souci de perfection. Son meilleur film, *La Casa de Cristal* (*La Maison de verre*), qui conte l'histoire d'une actrice sourde, conserve quelques-unes des qualités de *Comicos,* tout en étant loin d'égaler ce dernier.

On espère beaucoup de certains jeunes étudiants de l'I.D.H.E.C. espagnol. Ont maintenant terminé leurs études : Fernandes Santo, Juan Goytisolo (excellents auteurs de nouvelles déjà connus à ce titre en France), Julio Diamante, un jeune d'une exubérante personnalité, et Carlos Saura. Ce dernier a tourné, comme épreuve de fin d'études, un film de quarante minutes sur les bonnes des maisons bourgeoises, qui analyse, avec concision et un sens cinématographique certain, leurs relations avec leurs patrons, et la difficulté qu'elles éprouvent à se créer un semblant de vie privée durant les quelques heures de liberté dont elles disposent l'après-midi du dimanche. Saura a réalisé ensuite un documentaire de quarante-cinq minutes, sur la ville de Cuenca, son climat économique, son agriculture, la vie de ses habitants, ses fêtes religieuses et profanes.

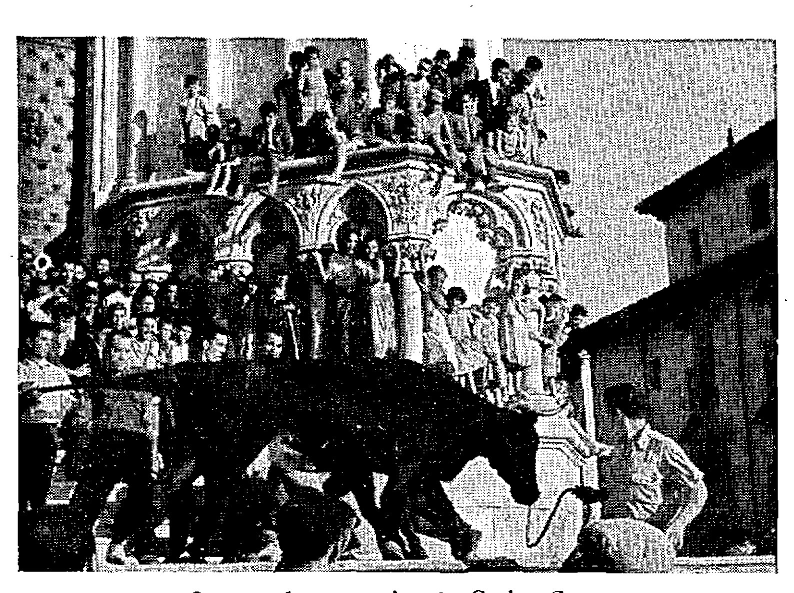
L'opérateur de ce film est Antonio Alvarez. Ce dernier, ainsi que Carlos de los Llanos, est rapatrié d'U.R.S.S., où l'un et l'autre furent emmenés tout enfants pendant la guerre d'Espagne. Ils sont revenus, leurs études de cinéma terminées, après avoir été directeurs de la photographie et même metteurs en scène de documentaires en U.R.S.S. Il travaillent actuellement ensemble, à un film sur les pêcheurs basques. Le documentaire espagnol a besoin de nouveaux apports de ce genre, car il est encore très en retard.

Enfin, les dessins animés sont parvenus à une grande délicatesse d'expression. Actuellement, seule une maison produit des films publicitaires en dessins animés, Exclusivas Moro, très influencée par les bandes « U.P.A. », réalisées pour la télévision américaine. Et si ces dessins animés espagnols ne sont pas encore d'une très grande originalité, ils *égalent néanmoins, en qualité,* n'importe quel bon film publicitaire européen.

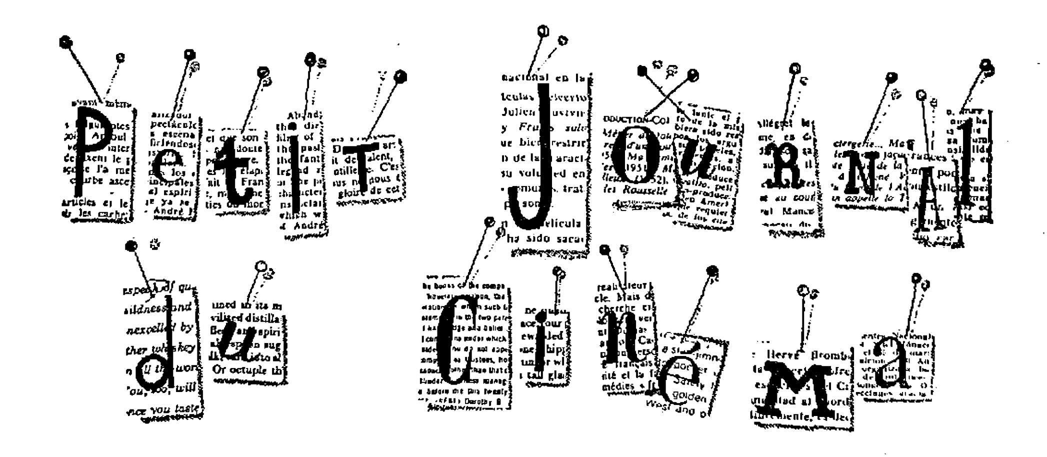
Voilà donc le panorama offert par le cinéma espagnol en 1958. S'il continue sa lente ascension, nous pourrons parler dans trois ou quatre ans, d'un cinéma ayant son style propre et ses caractéristiques bien particulières.

J.F. ARANDA.

(Traduit de l'espagnol par Lise Le Bournot.)



Cuenca, documentaire de Carlos Saura.



PASSE-PASSE

Le Festival de Bruxelles m'ayant laissé quelques loisirs, je me suis rendu un soir dans une salle de la ville afin de voir *Man On the Prowl,* film d'un jeune metteur en scène dont nous n'avons pas encore fait la connaissance en France et dont j'attendais avec grande impatience la première œuvre. Vous l'avez deviné : il s'agit d'Art Napoléon, auteur complet de *Man On the Prowl,* puisque producteur, réalisateur et coscénariste avec sa femme, Jo bien entendu. Sans nul doute, ce Napoléon est un imposteur : son film se situe au niveau des Phil Karlson et autres fabricants du même acabit.

Je ne devais cependant pas entièrement regretter ma soirée, grâce au court métrage. Au cours d'un prologue, un présentateur nous fait savoir que nous allons voir un prodige du siècle, John Canasta, prestidigitateur qui va effectuer devant nous — sans aucun trucage naturellement — quelques tours de cartes. Si l'on admet l'honnêteté de l'entreprise, le spectacle est assez troublant. Puis le speaker annonce que Canasta va se livrer à un tour avec le public présent dans la salle; il s'agit de choisir une carte dans un jeu dont, en très gros plan, Canasta effeuille les 52 cartes : je choisis le 9 de trèfle. Retour au plan général : Canasta sort une carte du jeu, le valet de carreau. Le speaker proclame alors que le Maître est pratiquement sûr de ne pas se tromper, mais qu'il tient toutefois à préciser que trois personnes ont choisi le 9 de trèfle !

Pourquoi avais-je pris cette carte plutôt qu'une autre, je me le demande encore aujourd'hui : j'ai évidemment entendu parler de « cartes forcées », mais j'avoue m'être tout de même senti pâlir. Si vous avez l'occasion de voir ce petit film, je vous invite à tenter l'expérience, les deux cartes dont il était question n'étant pas celles que j'ai citées ! — Ch. B.

BOULOURIS, PETITE ILE

Du 25 au 29 mai s'est tenu à Boulouris (Var), petite station balnéaire en bordure de la Côte, à deux pas de Saint-Raphaël, le stage annuel de la Fédération française des Ciné-Clubs. A l'ombre des festivités cannoises, dans un site enchanteur incitant les visages pâles parisiens à de furtives infidélités à la salle obscure (non pour s'entretenir au magnétophone avec des starlettes au talent pigeonnant, bien qu'il y en eût aussi, mais simplement pour piquer une tête dans l'innocence bleutée), cette rencontre ensoleillée fut celle de l'amitié. Cinq journées bien remplies : qu'on en juge.

Dimanche, sous un mistral violent faisant claquer les rideaux noirs protecteurs de la salle de projection, un petit bonhomme souriant vint nous parler de la production de court-métrage : Pierre Braunberger, qui avait apporté avec lui un Rouch, deux Reichenbach, une Agnès Varda et un Jean-Luc Godard. Saisons, châteaux, marines, Charlotte, Véronique, Porgy and Bess : de quoi nous mettre fous... Plus une extraordinaire bande de science-fiction, où l'escargot et le ver de terre remplacent le dinosaure et le serpent de mer : *Terre d'insecte,* de Jean Calderon. Il y a, à n'en pas douter, un « style » Braunberger qui se manifeste par une certaine qualité de *dépaysement.*

Lundi, rétrospective burlesque animée (ou plus exactement convulsionnée) par cet autre maître fou : André Martin. La sauvagerie sémantique et gestuelle de ce « slapstick » incarné (dont la carphologie périodique notamment est quelque chose de tout à fait singulier) eût risqué de plonger l'auditoire dans un coma définitif, si l'on n'avait pris soin de ménager quelques entr'actes avec ces gens beaucoup plus sérieux que sont Chaplin, Keaton ou les Marx. Pour Martin, le potentiel énergétique du burlesque muet (vis comica) est mort. Je lui rétorque qu'une certaine recherche de la stylisation de la *forme* comique (chez Tati) n'est pas un phénomène esthétiquement inférieur.

Mardi, ris et jeux (formellement) interdits : M. Clément monologue pratiquement sans interruption de 14 à 21 heures, avec une intelligence critique qui est une leçon pour nous tous, sur son œuvre. Grisonnant, rasé de frais, la cravate négligemment (un peu) de travers, il se livre au plus ébouriffant travail d'auto-exégèse que j'ai entendu. Clément, c'est *une technique dans la poésie*, un quatuor des Dissonances à lui tout seul, un sculpteur dont le seul défaut est peut-être de travailler au burin des masses d'argile. Revoir à ses côtés *Monsieur Ripois* est en tout cas une expérience passionnante. *Ripois*, et à un moindre degré *Le Château de verre*, n'est-ce pas exactement l'art de la « fugue » ?

Mercredi, hommage à Mizoguchi présenté par votre serviteur, et *La Maison de l'ange*. Puis l'excellente conférence illustrée de Brunelin sur le cinéma soviétique, suivie le lendemain de son volet : « Images du cinéma français ». Deux anthologies qui sont mieux qu'un « digest ».

Outre les sommités déjà citées, se trouvaient groupés, sous la bannière pacifiste de l'ami et président Pierre Billard, Bernard Chardère affligé d'une terrible rage de dents (il est charmant ainsi), Bernard-Luc de Ville, Michel Flacon et toute l'ivresse de ses accessoires (la starlette plus haut évoquée) ; sans compter les innombrables animateurs de Ciné-clubs de la région, ouvriers anonymes mais fiers. Un tout petit festival. Pas une foire aux films, oh ! non. Mieux que cela : un rendez-vous d'amoureux du cinéma. — C. B.



Claude de Givray, aux Arènes de Nîmes, pendant le tournage des *Mistons*.

NOS SOLDATS

Claude de Givray est le benjamin des CAHIERS. Nos lecteurs risquent de ne plus trouver sa signature au sommaire avant le numéro 110, car les sentiers de la gloire sont tortueux. Bref, notre ami de Givray effectue bel et bien son service militaire à Montpellier pour l'instant, et dans la biffe ! Il connaît suffisamment ses classiques du cinéma : *Tire-au-Flanc*, *Permission jusqu'à l'aube*, *Sergent la Terreur*, *Attack*, *Les Grandes Manœuvres* et *Le Déserteur de Fort-Alamo* pour devenir un bon soldat !

Indépendamment de ses nombreux articles dans les CAHIERS et dans ARTS, Claude de Givray a collaboré à la réalisation des *Mistons* et du *Beau Serge*, ainsi qu'à l'élaboration de plusieurs scénarios inédits. Que l'armée nous le rende vite, le plus tôt sera le mieux. Nous lui ferons suivre les chaussettes que ses admiratrices voudront bien tricoter pour lui. Sa pointure? Quarante-trois et demi ! — F.T.

DOSTOIEVSKI REVU ET CORRIGE

Claude Autant-Lara exposait récemment à notre confrère RADIO-CINÉMA son opinion sur le « Joueur ».

Malheureusement, l'éditeur trop pressé de toucher son argent publie tel quel ce qui n'était, par sa faute, qu'un roman bâclé et pas toujours très bien construit. Notre adaptation n'est donc pas absolument littérale. D'un premier jet touffu et désordonné, où se trouve en germe un admirable roman, nous avons essayé de dégager une ligne dramatique. Le public aime bien qu'on le prenne par la main pour le conduire, en ligne droit, vers le dénouement. Aussi Aurenche et Bost ont-ils, entre autres, supprimé le dernier épisode où l'on suivait le héros à Paris et accentué les traits du personnage de Pauline. Dans le film, Pauline se suicidera.

Peut-être Autant-Lara, Aurenche et Bost parviendront-ils à améliorer Dostoïevski, mais on défie bien Dostoïevski d'améliorer *Le Bon Dieu sans confession !*

BAD SAM

Entre 1935 et 1945 Samuel Goldwyn, cofondateur de la Metro-Goldwyn-Mayer et premier des producteurs américains indépendants hollywoodiens, joua à peu près le rôle qui fut celui de Stanley Kramer dans l'immédiat après-guerre : films « pensants », sujets audacieux et socialement engagés. Reconnaissons-lui le mérite d'avoir su mieux choisir ses exécutants, les King Vidor, John Ford, Howard Hawks, William Wyler. Mais, avec le recul du temps, ces soi-disant audaces ont

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS | LES DIX →	Henri Agel	André Bazin	Robert Benayoun	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valoroze	Jean-Luc Godard	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Touch of Evil (O. Welles)	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★
Quand passent les cigognes (M. Kalatozov)	★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★	★	★ ★	★ ★ ★
L'Ennemi public (Don Siegel)	★ ★	★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★		★	★ ★	★ ★ ★	★ ★	
L'Eau vive (F. Villiers)	★	★	★	★ ★	★ ★	★ ★	★ ★ ★	★ ★	★ ★	★
Liberté surveillée (V. Voltchek et H. Aisner	★	●	★				★		●	★
Les Feux de l'été (M. Ritt)	●	●	★	●	★	●	★	★	★	★
Inspecteur de service (J. Ford)	●		★	●	★		●	★		●
Chaque jour a son secret (C. Boissol) ..	★		★		★	●	●	●	●	●
Rose Bernd (W. Staudte)	●	●	●		●	★	●		★	★
En légitime défense (A. Berthomieu)	●	●	●		●		●			
Diables au soleil (D. Daves)		●	●	●	●			●		

LES FILMS



Tatiana Samoïlova et Alexis Batalov dans *Quand passent les cigognes* de Michail Kalatozov.

Par la grâce du formalisme

LIETAT JOURAVIY (QUAND PASSENT LES CIGOGNES), film soviétique de MICHAIL KALATOZOV. *Images :* S. Ouroussevski. *Décors :* E. Svidételev. *Musique :* M. Vainberg. *Interprétation :* Taniana Samoïlova, A. Batalov, V. Merkourlev, A. Chvorine, S. Kharitonova, K. Nikitine, V. Zoubkov, A. Bogdanova. *Production :* Mosfilm, 1957. *Distribution :* Cocinor.

Réglons un premier point : la paternité du film. Rien dans l'œuvre précédente de Kalatozov, solide artisan du cinéma soviétique, ne laissait prévoir cet éclatement flamboyant. A propos de ce mystère deux thèses s'affrontent : 1° le véritable auteur du film serait Serge Ouroussewsky, le plus célèbre des opérateurs soviétiques vivants (*La Moisson, Le Quarante et unième*), et à l'appui de cette thèse on peut citer la conférence de presse tenue à Cannes par Ouroussewsky où il parla du film comme étant sien; 2° l'auteur serait



Ruth Chatterton et Walter Huston dans *Dodsworth* (1936), un des produits les plus représentatifs de l'esthétique Goldwyn-Wyler.

perdu toute force de provocation et il ne reste souvent que des œuvres pâles, forcées, d'où est exclue toute naïveté et où l'on ne distingue plus qu'un certain goût du pathos propre au producteur. Telle fut du moins l'impression que nous laissa une récente rétrospective consacrée par la Cinémathèque Française au producteur de *La Vipère* et des *Plus belles années de notre vie*.

En William Wyler Goldwyn avait trouvé son parfait *alter ego*, ce même attrait pour une forme de culture hautement proclamée, mais jaillissant rarement d'un fonds personnel. Goldwyn et Wyler tourneront ensemble des pièces de Lillian Hellman (*Ils étaient trois*, *La Vipère*), de Sidney Kingsley (*Rue Sans issue*, adaptée par Miss Hellman, le plus célèbre auteur progressiste des années trente), des romans « classiques » comme *Les Hauts de Hurlevent* ou *Dodsworth* (de Sinclair Lewis). Dans chaque cas il s'agira bien de miser sur la valeur marchande de grands noms, et de suivre le plus fidèlement possible les clichés des manuels et articles critiques consacrés à ces mêmes œuvres. Ce règne de l'esthétique Wyler, après la belle trahison de *Ils étaient trois* (1935), privé de son arrière-plan homosexuel pour ne pas offenser la censure, devait connaître son apogée l'année suivante avec un intéressant *Dodsworth*, adapté par un des meilleurs dramaturges de l'époque, Sidney Howard, qui avait d'ailleurs déjà signé la pièce du même nom tirée du livre de Lewis. Servi par une construction schématique mais rigoureuse, l'excellent jeu de Walter Huston, Ruth Chatterton et Mary Astor, utilisant pour la première fois et systématiquement la profondeur du champ (photo de Rudy Maté), Wyler fondait ce cinéma dit « psychologique », aujourd'hui intolérable, mais où son sens du détail analytique faisait merveille. Le sujet du livre de Sinclair Lewis fut respecté, cette lente désintégration d'un couple de riches bourgeois américains au contact de l'Europe. La vérité de cet univers se situe au niveau du bon Bernstein, mais il conviendra toujours de montrer en parallèle ce film et *Voyage en Italie* pour illustrer la conception du cinéma et du monde qui sépare chez nous un Clément et un Renoir, par exemple.

Seul un Samuel Goldwyn pouvait imaginer de réunir ensuite au même générique Howard Hawks et William Wyler dans *Come and get it* (*Le Vandale*), malheureusement absent de cette rétrospective. Wyler sortait écrasé de la confrontation, son psychologisme étriqué, dans les scènes à trois entre Edward Arnold, Joel Mac Crea et Andrea Leeds, ne faisant pas le poids aux côtés des magnifiques scènes d'action de la première moitié du film, clairement hawksienne.

King Vidor hélas n'arriverait pas à révéler sa personnalité dans deux œuvres typiquement Goldwyn, *Cynara* (Ronald Colman, Kay Francis, 1933, histoire d'un triangle amoureux) et

Wedding Night (Gary Cooper, Anna Sten, 1936). Regrettons par contre l'absence du plus grand film peut-être de Sam Goldwyn, et du chef-d'œuvre de King Vidor, *Stella Dallas* (avec Barbara Stanwyck, 1937), où Vidor haussait le mélodrame social au niveau de l'épopée et faisait du cinéma cette « première page d'un journal » qu'il proposait comme son idéal à l'époque. Le premier *Stella Dallas* du même Goldwyn, à la fin du muet, ne dépasse pas un honorable commercialisme, et son metteur en scène Henry King raconte sans plus.

Dernier bon souvenir de Goldwyn : les deux ballets de George Balanchine dans *Goldwyn Follies*, ce film fourre-tout, avec attractions variées, chant, danse, clowns, opéra, sauvé par la photo de Toland et quelques sarcasmes de Ben Hecht. Quant à Balanchine, dans le Waternymph Ballet, il atteint une rigueur et une perfection que le temps n'a nullement démenties. Chaque pas de danse est un plan, le plan est toujours conçu dans la double optique cinéma-danse, sans compromis. Rien de tel n'a depuis paru sur nos écrans.

Aujourd'hui Samuel Goldwyn filme des opérettes, *Hans Christian Andersen Guys and Dolls, Porgy and Bess*, et semble avoir renoncé à « penser ». — L. Ms.

« LES CAHIERS » AU PIED DU MUR

PIERRE KAST vient de terminer un moyen métrage, *Le Bel Age*, interprété par Marcello Pagliero, Alexandra Stewart, Anne Colette, Françoise Prévost, Jacques Doniol-Valcroze et Jean-Claude Brialy. *Le Bel Age* est adapté par Kast lui-même d'une nouvelle d'Alberto Moravia : « Un Vieil Imbécile » (Nouvelles Romaines). En automne, puis en hiver, Kast tournera deux autres moyens métrages destinés à compléter celui-ci.

JACQUES DONIOL-VALCROZE a écrit et réalisé un moyen métrage, *Les Surmenés*, qu'interprètent Yane Barry, Chantal de Rieux, Jean-Claude Brialy, Jean Gruault, J.-P. Cassel et Jean Juillard.

ERIC ROHMER a présenté à ses amis un court métrage qu'il a écrit et mis en scène tout récemment (de la série « Charlotte et Véronique »), *Véronique et son cancre*, interprété par Nicole Berger, Stella Dassas et Alain Delrieu. Chef opérateur : Charles Bitsch.

JACQUES RIVETTE, lorsque paraîtront ces lignes, aura, nous l'espérons, commencé le tournage de *Paris nous appartient*, dont il a écrit le scénario avec Jean Gruault. Chef opérateur : Charles Bitsch. Interprétation : Betty Schneider, Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy, Jean Gruault, François Maistre, Louise Roblin, Françoise Prévost, Tatiana Moukhine, André Thorent, Noelle Leiris, Paul Bisciglia, etc.

CLAUDE CHABROL termine le scénario de son prochain film, *Les Cousins*, dont il a confié l'écriture des dialogues au romancier Paul Gegauff (« Rebus »). Interprétation : Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Michèle Méritz, Geneviève Cluny, Claude Cerval. Tournage en août, à Paris. Chef opérateur : Henri Decae.

JEAN-LUC GODARD, après *Tous les garçons s'appellent Patrick*, a réalisé le troisième film de la série « Charlotte et Véronique », *Charlotte et son Jules*, avec Anne Colette et Jean-Paul Belmondo. Chef opérateur : Michel Latouche.

JACQUES DEMY, dont le *Bel Indifférent* est loin d'être passé inaperçu, écrit et prépare un film sur *la Foi*.

ANTHOLOGIE PERMANENTE

DE LA POLITIQUE DES AUTEURS.

Les critiques qui trouvent comme M. Faguet que Balzac a écrit dans Un ménage de garçon *un chef-d'œuvre, et dans* Le Lys dans la Vallée *le plus mauvais ouvrage qui soit, m'étonnent autant que Mme de Guermantes, qui trouvait que, certains soirs, le duc de X... avait été intelligent et que tel autre jour il avait été bête. Moi, l'idée que je me fais de l'intelligence des gens change quelquefois, mais je sais bien que c'est mon idée qui change et non leur intelligence. Et je ne crois pas que cette intelligence soit une force changeante, que Dieu fait quelquefois puissante et quelquefois faible. Je crois que la hauteur à laquelle elle s'élève dans l'esprit est constante, et que c'est précisément à cette hauteur-là, que ce soit* Un ménage de Garçon *ou* Le Lys dans la Vallée, *qu'elle s'élève dans ces vases qui communiquent avec le passé et qui sont les œuvres...*

Marcel PROUST (contre Sainte-Beuve, p. 240).

André Bazin remercie les lecteurs qui lui ont communiqué leur documentation sur Jean Renoir (avec une mention toute spéciale à M.-L. Dumay). Il recherche néanmoins toujours, notamment les articles de Jean Renoir antérieurs à 1940 et les critiques qui ont accueilli ses films français à leur sortie.

Ce petit journal a été rédigé par CLAUDE BEYLIE, CHARLES BITSCH, LOUIS MARCORELLES et FRANÇOIS TRUFFAUT.

bien Kalatozov dont on m'a dit qu'il avait ce scénario dans ses tiroirs depuis quinze ans, déjà « découpé » de cette façon et qui aurait toujours voulu faire des films dans ce style, mais qui en aurait été empêché jusque-là par le dirigisme très strict exercé sur le cinéma soviétique. Bien que les films antécédents de Kalatozov — du moins les deux que je connaisse — ne contiennent vraiment aucun des éléments qui font la beauté des *Cigognes* et que donc c'est la première hypothèse qui paraisse la plus vraisemblable, il est impossible — et surtout il serait injuste — de se prononcer de façon catégorique, encore que l'on imagine difficilement comment « passerait » la fascination du film sans les prestiges formels et l'éblouissante technique d'Ouroussewsky.

Il serait injuste aussi de négliger les mérites propres du scénario. Solidement construit comme la plupart des scénarios soviétiques, il est dépouillé de presque toutes les conventions qui nous ont toujours fait grincer des dents au spectacle des films staliniens. Avec *Le Quarante et unième* et *Malva*, *Quand passent les cigognes* est sans doute le plus « libéré », le plus new-look des films russes : la propagande en est pratiquement absente et l'attitude des personnages à l'égard des tabous habituels frise parfois la subversion; les deux discours édifiants qui nous paraissent en trop, ou du moins trop longs (celui de l'hôpital et celui de la dernière scène) sont en fin de compte dialectiquement justifiés; reste tout de même un point assez aberrant: l'automatisme qui conduit Veronika à épouser Mark uniquement parce qu'elle lui a cédé. Curieuse et combien puritaine société que celle où l'acte sexuel entraîne obligatoirement le mariage. Ce passage du récit ne serait que sociologiquement pittoresque, s'il n'en constituait une des articulations importantes et par là même une des seules faiblesses réelles. Pour contrebalancer cette faille, il reste le fait non moins important que l'héroïne principale, Veronika, trompe sans excuse valable celui auquel elle avait donné sa parole et qui est au front, et que néanmoins elle continue d'être présentée au spectateur comme une héroïne sympathique.

C'est encore ailleurs qu'il faut chercher la clef du pouvoir émotionnel et de la fascination de *Quand passent les cigognes*. Plus que dans le fond, elle réside dans la forme. C'est le romantisme, le lyrisme parfois délirant du style et de l'agencement des images qui confère sa puissance à un contenu dont nous avons déjà vu l'intérêt. L'extraordinaire virtuosité d'Ouroussewsky donne vie à des séquences qui devaient sur le papier relever de la démence. Les principaux morceaux de bravoure — l'adieu matinal dans l'escalier, le départ pour la guerre, le viol pendant le bombardement, la découverte par Veronika de la maison détruite, la mort de Boris, la fuite de Veronika après le discours de l'hôpital, la scène finale sur le quai de la gare — passent le stade de la simple bravoure pour déboucher sur une beauté fort authentique, grâce à une sorte de sublimation esthétique dont il faut bien convenir qu'Ouroussewsky est le principal responsable. Mais le sortilège ne provient pas que des morceaux de bravoure : il y a aussi un certain nombre de scènes d'intimité d'un naturel et d'une vivacité étincelantes et qui, par ces qualités mêmes, rejoignent le propos d'ensemble et concourent à l'émotion générale, tout en servant de contrepoint aux scènes dites « de bravoure ».

Une telle entreprise n'était pas par ailleurs concevable sans une parfaite interprétation et il fallait quelque chose en plus que la perfection : le miracle d'un acteur ou d'une actrice qui trouve soudain le rôle de sa vie et donne le meilleur de soi-même. Kalatozov et Ouroussewsky, en plus des moyens considérables et de circonstances favorables, ont eu cette chance supplémentaire : Tatiana Samoïlova, l'extraordinaire « écureuil » de ce film, pleine de grâce et d'intériorité, grande héroïne romanesque, petite fille logique et passionnée des aînées tumultueuses d'une grande tradition littéraire.

Un mot encore : ce film ne semble pouvoir être né que grâce au passage sur le cinéma soviétique de ce vent libéral que nous appelions tous de nos vœux. Des événements récents peuvent faire craindre que ce vent cesse de souffler... espérons encore : il n'avait fallu qu'une brise pour voir naître *Le Quarante et unième* et *Malva*, et ces *Cigognes* annonciatrices du dégel, pour que le cinéma russe redevienne d'emblée un des grands...

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Une fille nommée Durance

L'EAU VIVE, film français en Franscope et Eastmancolor de FRANÇOIS VILLIERS. *Scénario :* Jean Giono. *Images :* Paul Soulignac. *Décors :* Pierre Thévenet. *Musique :* Guy Beart. *Interprétation :* Pascale Audret, Charles Blavette, Moncorbier, Germaine Kerjean, Andrée Debar, Robert Lombard, Henri Arius, Milly Mathis, Maurice Sarfati, Hubert de Lapparent, Hélène Gerber, Panisse, Madeleine Silvain, Odette Barancey, Jean Clarens, Harry Max, Jean-Marie Serreau, Arlette Thomas. *Production :* Les Films Caravelle. *Distribution :* Gaumont.

Il est à l'honneur de la Shell américaine d'avoir financé *Louisiana Story*. Il est également à l'honneur de l'Electricité de France d'avoir participé financièrement à la réalisation de *L'Eau vive*. On a le droit, certes, d'imaginer comment le metteur en scène de *Que viva Mexico*, comment celui d'*Arkadin* (surtout depuis que l'on sait comment il envisageait de filmer l'affaire Dominici pour la télévision britannique) aurait métamorphosé ou transformé le prodigieux et si rossellinien scénario de Jean Giono.

Pendant deux heures, Giono et François Villiers tissent en cinémascope les fils d'une saga provençale où, dès le prologue, la voix du romancier d'*Angelo* identifie sa nouvelle héroïne, Hortense, à la Durance, et les aventures de cette bergère légère à celle du fleuve dont le détournement va profondément modifier la physionomie de cette partie des Basses-Alpes. C'est, en quelque sorte, comme si nous avions, devant la caméra devenue soudain miroir, les travaux d'Hercule, et, derrière ce miroir, le sale petit visage dur et faussement mystérieux de Pascale Audret.

Mais, de cet argument à la fois naïf et sensationnel, presque tout droit sorti des rêveries du regretté Gaston Bachelard, pourquoi prétendre à tout prix qu'il eût fallu le génie d'un Flaherty, d'un Eisenstein, d'un Welles, pour le filmer avec le tempo nécessaire ? Le nom de Renoir est même, lui aussi, venu sous la plume de certains critiques. A tort, je crois. Car le metteur en scène de *Toni* n'a que faire de l'auteur du « Hussard sur le toit » et réciproquement. *L'Eau vive*, avec lui, serait devenu autre chose ; extraordinaire, cela va sans dire, mais *autre*. Alors que, tel qu'il est, le scénario de *L'Eau vive* est tellement poussé qu'il demande, pour être filmé avec tout l'à propos désirable, non pas une transfiguration ou une métamorphose, mais de la pure et simple modestie.

C'est ce qu'a fort bien compris François Villiers. Et, pour ma part, je le féliciterais même uniquement d'avoir eu *l'idée* de tourner ce film, le plus formidablement neuf de tout le cinéma français d'après la Libération.

Qu'importe, en effet, les fioritures puisqu'elles font déjà partie du canevas ; qu'importe la couleur lorsqu'elle est déjà dans le dessin ? L'important dans *L'Eau vive*, ce n'est pas de pouvoir dire : j'ai filmé sous le meilleur angle possible les bulldozers en train d'éventrer un village, c'est de pouvoir dire : j'ai filmé les bulldozers en train d'éventrer un village ! c'est de savoir donner au romanesque l'attrait de l'actualité, comme il se doit dans tout mariage forcé de la fiction avec la réalité.

Quand Hortense rejoint les siens après avoir failli périr engloutie et s'exclame en ouvrant la porte : « Hein! vous vous languissiez », la scène est belle non parce qu'elle est spécialement bien cadrée, photographiée, jouée, mais parce que cette réplique est à la fois terriblement littéraire et terriblement juste. Vous l'entendriez, par hasard, dans la bouche d'une fille en marchant dans une rue d'Arles ou d'Avignon que vous penseriez aussitôt : c'est un remarquable dialogue de film ! Et chaque séquence de *L'Eau vive* est à l'avenant. Qu'on ne vienne surtout pas me parler de Pagnol. *La Femme du boulanger* est à *L'Eau vive* ce que Jean de Létraz est à Molière.

La fiction rejoint *ici* la *réalité* qui la dépassait. Le texte d'Hortense, par exemple, n'est pas plus faux que celui que Giraudoux avait placé sur les lèvres d'Anne-Marie dans *Les Anges du péché*. C'est précisément l'art du cinéaste que de savoir capter cette beauté artificielle en *donnant* l'impression qu'elle coule de source. Et François Villiers, à ce jeu, se montre beaucoup moins malhabile que son premier long-métrage, *Hans le marin*, ne pouvait le



François Villiers, Pascale Audret et Jean Giono, pendant le tournage de *l'Eau vive.*

faire craindre. Maladresse ou manque d'invention, peu nous chaut, car nous lui savons presque gré de son découpage scolaire et de sa timide direction d'acteurs qui savent ne pas ternir la saveur du modèle qu'ils se proposent.

Ne boudons pas notre plaisir. Quand Pascale Audret court sur la berge pour échapper au gendarme, n'imaginons pas ce plan filmé par l'opérateur de *Quand passent les cigognes.* Qu'en aurions-nous de plus sinon de la sincérité en moins ? Pascale Audret court sans grâce, mais sans fadeur aussi. Elle nous intrigue plutôt qu'elle nous ravit. Mais n'est-ce pas là le sujet du film ? La maquette en saindoux du boucher et les jouets d'Hortense sont laids. Peut-être. Mais ils existent, et nous y croyons. C'est le principal. Bref, cette Durance tour à tour claire et boueuse, cette jeune fille en chandail rouge et jaune sur un scooter, tout cela porte un très joli nom, ça s'appelle la poésie.

JEAN-LUC GODARD.

Voyez comme on danse

THE PAJAMA GAME (PIQUE-NIQUE EN PYJAMA), film américain en Warnercolor de GEORGE ABBOTT et STANLEY DONEN. *Scénario :* G. Abbott et Richard Bissell. *Images :* Harry Stradling. *Musique :* Richard Adler, Jerry Ross. *Décors :* William Kuehl. *Chorégraphie :* Bob Fosse. *Interprétation :* Doris Day, John Raitt, Carol Haney, Eddie Foy Jr., Barbara Nichols, Rita Shaw. *Production :* George Abbott, Stanley Donen (Warner Bros), 1958.

Stanley Donen ne serait-il que le maître, grand ou petit, de la comédie musicale ? *Pajama Game* est là pour le confirmer. « Elle » est déléguée du

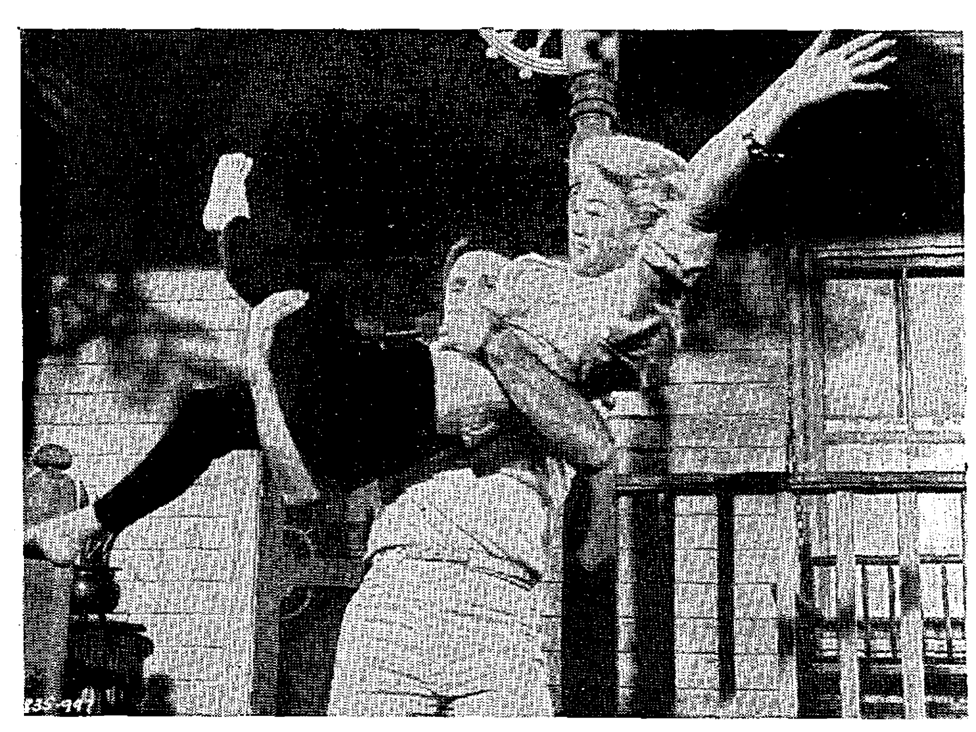
syndicat dans une fabrique de pyjamas dont « il » est l'adjoint directorial. « Eux », c'est la première opérette de gauche, filmée de manière assez adroite, car Donen garde les conventions de Broadway, mais les pousse jusque dans ses derniers retranchements, ce qui ne laisse pas de donner une œuvre assez loufoque et totalement débridée.

Tout se passe en effet comme si, mal à l'aise dans l'intrigue sentimentale (cf. *Embrasse-la pour moi*), la présence à ses côtés d'un chorégraphe de talent (ici, Robert Fosse, dont on se souvient qu'il signa les charmants entrechats de *Ma sœur est du tonnerre*) suffisait pour redonner des ailes à Stanley Doren. En l'occurrence, ce n'est autre que le plaisir pur et simple de filmer sans complexe pirouettes et cabrioles à qui mieux mieux.

A ce point de vue, *Pajama Game* est le plus réussi de ses films. Plus réussi que *Les sept femmes de Barberousse* parce que plus poussé dans la drôlerie hystérique (cf. la guignolesque Carol Haney). Plus réussi également que *Drôle de frimousse*, parce que moins mièvre dans les moments faibles (sauf les monologues de John Raitt, la vedette masculine, imposé par contrat lors de l'achat des droits cinématographiques de la pièce), et aussi sans doute parce que toutes les Sabrina du monde ne vaudront jamais une seule Doris Day.

La séquence du pique-nique, par exemple, dépasse par son prodigieux et délirant tempo tout ce qui a été fait dans le genre, en particulier celui des *Sept femmes de Barberousse*, fort réussi pourtant. Mais cette fois, Donen ne craint pas d'aller jusqu'où on peut aller trop loin, remarquablement épaulé, il est bon de le redire, par Robert Fosse d'une part, et Harry Stradling de l'autre, lequel a su tirer de l'austère Warnercolor le maximum d'effets pimpants et gracieux, jonglant avec le rouge des lèvres, le bleu des blue-jeans, le vert de l'herbe, le jaune des fanions, le blanc des jupons, pour composer le plus endiablé et ravissant des kaléidoscopes.

Bah ! dira-t-on, ce n'est rien que tout cela, ou si peu. Et d'abord, il n'y



Doris Day et John Raitt dans *Pique-nique en pyjama* de Stanley Donen et George Abbott.

a même plus de différence entre les vrais danseurs et les autres. Mais est-ce vraiment un défaut ? Je n'en suis pas certain. Un fait curieux, en effet, est que la danse classique ne passe jamais, si j'ose dire, la rampe de l'écran, alors que le ballet moderne, parce qu'il est la stylisation des gestes réels et quotidiens, y installe ses farandoles comme poisson dans l'eau. C'est que la danse classique, qui cherche l'immobilité dans le mouvement, est par définition le contraire du cinéma. Chaque pas, chaque inflexion de bras, chaque élan, chaque saut ne vise qu'à aboutir à la pose plastique, ce qui est fort éloigné, on le devine, des soucis des frères Lumière. Tout au contraire, le repos, au cinéma, au lieu d'être le point d'arrivée, est le point de départ du mouvement. Et ceci est encore plus vrai dans la comédie musicale qui est en quelque sorte l'idéalisation du cinéma. Une balustrade n'y est plus un point d'appui, mais un obstacle à franchir, une chaise un endroit où s'asseoir, mais où trouver un équilibre précaire ; tout ne devient que prétexte aux *lignes qui déplacent le mouvement.*

Hourrah donc pour Robert Fosse et Stanley Donen qui ont su, dans *Pajama Game,* pousser cette esthétique presque à son point extrême. On décèle dans l'arabesque de leurs figures une grâce inédite, celle du *pris sur le vif,* absente par exemple des chorégraphies purement mathématiques d'un Michael Kidd. Et l'originalité de ce style, si style il y a (et certainement, puisque l'on retrouve Fred Astaire et Audrey Hepburn avançant à grandes enjambées sur les boulevards de *Funny Face* dans les jeunes gens avançant à grandes enjambées en balançant les bras sous les fanions multicolores de *Pajama Game*), on pourrait peut-être le définir en disant que l'acteur, lorsqu'il danse, ne se transforme plus en danseur qui fait son numéro — ce n'est pas non plus un danseur qui joue un rôle (cf. Gene Kelly) — mais qu'il interprète toujours le même personnage, et que celui-ci a soudain plaisir et besoin de danser. Voilà la nouveauté ! Quant au reste, deux chansons de Doris Day (*I am not in love* et *There is a man*) font admirablement l'affaire.

Jean-Luc GODARD.

Les Marx frères et fils

A NIGHT AT THE OPERA (UNE NUIT A L'OPERA), film américain de SAM WOOD. *Scénario :* James K. Mac Guiness, adapté par George Kaufman et Morrie Ryskind. *Interpréation :* Groucho, Chico, Harpo Marx, Kitty Carlisle, Allan Jones, Sig Ruman, Margaret Dumont. *Production :* Irving Thalberg (M.G.M.) 1935.

J'appréhendais fort cette nouvelle vision. Rien ne vieillit plus vite que le burlesque. Déjà, lors d'une reprise sans lendemain au Monte-Carlo, j'étais demeuré perplexe, ahuri surtout par d'inadmissibles sous-titres (conservés d'ailleurs pour l'actuelle ressortie) où sont écrits à la française tous les noms italiens — ce qui nous vaut des « Riquardeau » et des « Thomasseau » — mais où, par contre, sont soigneusement expurgées et remplacées par des fadaises les plaisanteries des Marx les plus virulentes.

Je suis sorti du Lord Byron à la fois ébloui et déçu. Déçu, parce que là où naguère mon instinct flairait le chef d'œuvre, ma conscience lucide, aujourd'hui, ramène *Une nuit à l'Opéra* aux piètres dimensions d'un film magistralement bien fichu.

On connait les raisons de cette perfection. Elle se nomme Julius Thalberg. Dans leurs premiers films, les Marx se contentaient de laisser imprimer sur pellicule, par des cinéastes plus ou moins inspirés, leurs Shows triomphaux de Broadway, et ils n'étaient suivis que d'une petite chapelle de cinéphiles, non dépourvus de snobisme. Le producteur Thalberg les décida à jouer la carte « gros public ». Il imposa à leur synopsis une ossature qui, vingt ans après sa mort, devait encore faire force de loi. Intrigue amoureuse avec les Marx comme anges gardiens des tourtereaux, romances et roucoulades destinées à laisser souffler le spectateur, numéros de piano et de harpe, sketch étincelant à la mi-temps pour relancer l'action, obligatoire scène « bavarde » entre Groucho et Chico et enfin, seule initia-

tive heureuse, condensé des meilleurs gags dans le feu d'artifice d'honneur du dernier quart d'heure.

Le procédé, parce que pur procédé, devait à la longue faire faillite. En 1941, les règles du jeu seront si servilement appliquées que nous aboutirons avec *The big store* à la démonstration par l'absurde d'un film exécrable, une heure vingt durant, et se réveillant magistralement pour l'irrésistible dernière séquence. Mais déjà, lors d'*Une nuit à l'Opéra*, nous sommes gênés par la présence d'une recette aux lieux et places de la narquoise indépendance de *Soupe aux canards* : les frères Marx, de créateurs, passaient au rang d'interprètes.

Et cependant, à l'issue d'*Une nuit à l'Opéra*, subsiste mon ancien éblouissement : celui de constater que les Marx sont les seuls à avoir ouvert la voie à nos rires actuels. J.-J. Gauthier, parlant du décevant *Un jour au cirque*, croyait condamner les trois frères en reconnaissant qu'ils « lui avaient appris seulement une nouvelle sorte de rire ». Or tous les grands hommes du cinéma burlesque nous ont, effectivement, montré leur façon de faire rire, et tous se sont esquivés ou s'esquiveront bientôt, emportant avec eux leurs secrets : Verdoux, Calvero, Shahdov nous rendent encore hilares ou émus, mais même Chaplin ne pourrait ressusciter Charlot et Charlot ne doit rien, quoi qu'on en dise, à Max Linder et Tati ne doit rien à Charlot, et personne demain ne saurait se réclamer de Monsieur Hulot. Keaton, Fields ou Nils Poppe, le méconnu, sont de pures individualités. Le numéro comique le plus parfait du monde, chacun depuis cinquante ans le connaît par cœur en ses moindres détails, mais nul ne se risquera jamais à « doubler » Grock ! Dès 1930 par contre les Marx brothers, avec une géniale préscience, nous ont aiguillés vers les seuls éléments qui savent désormais nous distraire. Harpo, Groucho Chico sont présents dans la mentalité du dessinateur Tetsu, de l'Américain Chas Addams, de l'écrivain de fiction Jacques Strenberg, voire, pourquoi pas, d'Ionesco ou de Beckett.

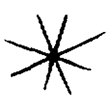
Et, au cinéma, de Frank Tashlin. Même goût de la cruauté purificatrice, de la méchanceté considérée comme vertu cardinale. Même préférence accordée au bourreau plutôt qu'à la victime. Même haine implaccable de l'humain (les Marx, Groucho en tête, sont des robots comme Jayne Mansfield est un mannequin aux mains de Tashlin). En contrepartie, même déférence accordée au pouvoir des objets : dans *Une nuit à l'Opéra* ce sont les décors qui viennent à bout du méchant ténor, les lits de camp qui achèvent d'abrutir le policier idiot, la cabine qui engloutit voracement les malheureux fantoches qui passent à sa portée. Ainsi, par exemple, la véritable héroïne d'*Hollywood or Bust* demeure l'automobile. Même soif solitaire de destruction, voire d'anéantissement. Même, d'un film à un autre, confrontation et liquidation d'un univers défini (chez les Marx, l'Opéra, les Courses, l'Hôtel, le Cirque, le Train, l'Avion, le grand magasin, etc. ; chez Tashlin les éditions de Comics, la Télévision, le Cinéma, le Régiment, l'orchestre de jazz, etc.). Simple coïncidence ? Similitude de conception ? Je crois pourtant, plutôt, exploitation raisonnée d'un courant d'idées amorcé, envers et contre tous, voici trois décades, par notre trio. Ce n'est pas pour rien qu'est dévolu à Groucho le privilège de conclure, incognito, la dernière pirouette de *La blonde explosive*. C'est plus qu'un hommage, c'est une dédicace.

Les purs, les fanas des Marx se doivent de préférer à tout *Duck Soup*, *Monkey Business*, *Animal Crackers*. Mais les non initiés qu'un peu de guimauve et de bonbons sucrés réconfortent, doivent par *Une nuit à l'Opéra* se glisser dans l'univers étincelant et cruel des Marx Brothers. Certes, on peut dire de ce film : « Ils ont fait mieux avant. » A-t-on fait mieux depuis ?

François MARS.



NOTES SUR D'AUTRES FILMS



Les infortunes de la vertu

THE BROTHERS KARAMAZOV (LES FRERES KARAMAZOV), film américain en Metrocolor de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Julius et Philip Epstein, d'après l'œuvre de Dostoïevsky. *Images :* John Alton. *Décors :* Henry Grace et Robert Priestley. *Musique :* Bronislav Kaper. *Interprétation :* Yul Brynner, Maria Schell, Claire Bloom, Lee J. Cobb, Richard Basehart, Albert Salmi, William Shatner. *Production :* Avon (Pandro S. Berman)-M.G.M. 1958.

Le point de vue de La Palisse a souvent du bon : il faut se répéter que Richard Brooks est un homme du XXe siècle plus précisément un Américain du XXe siècle. Cinéaste de la contemporanéité, il nous a exposé ses idées sur la dictature, le journalisme, la guerre, l'enseignement, l'argent. Il parlerait sans doute avec autant d'éloquence de l'alcoolisme, de la bombe atomique, de l'automation ou du chômage. Qu'il se soit intéressé à l'Afrique du Sud, c'est dans la mesure où le problème de la ségrégation ne laisse pas indifférent un sujet de l'Oncle Sam. Le western, malgré qu'il appartienne essentiellement au patrimoine de l'auteur de *La Dernière Chasse*, lui convenait déjà moins bien : à trop vouloir charger de résonances actuelles une trame historique, Brooks, dont l'art ne doit certes rien à la subtilité, nous offrait un film ni chair ni poisson, qu'encombrait plus qu'il ne le servait l'attirail traditionnel du genre.

Fondamentalement slave, « Les Frères Karamazov » n'ont, avec Brooks, plus la moindre parenté. Les questions que se posait Dostoïevski sont intraduisibles en américain : elles ne correspondent à rien pour le Nouveau Monde, du moins chez ceux qui en sont la véritable expression. Brooks a certainement quelque chose à dire sur l'U.R.S.S., mais rien sur la Russie. C'est devenu un lieu commun que parler de son honnêteté : elle lui joue cette fois un mauvais tour. Avoir tenté de résumer le roman de Dostoïevski en deux heures d'horloge sans en rien omettre, c'était fatalement le réduire à l'état de squelette, et l'on sait que l'auteur des « Frères Karamazov » se souciait moins de la charpente que du développement.

Brooks se rendit-il compte que la partie était perdue? Toujours est-il qu'il ne donne pas l'impression d'avoir mis autant de conviction à tourner *Les Frères Karamazov* que ses autres films, comme en témoigne surtout la direction d'acteurs qui, toujours parfaite chez lui, laisse ici beaucoup à désirer, tant du côté Yul que du côté Shell. Seul semble lui avoir importé l'emploi de la couleur, à laquelle il essaye de donner une fonction dramatique, un personnage furieux baignant toujours dans une lumière rouge, tandis que tombe sur son interlocuteur terrifié le faisceau d'un projecteur vert : rouge de colère et vert de peur, l'expérience est curieuse, mais tourne court très rapidement.

Qu'est-ce que Brooks a voulu prouver en tournant *Les Frères Karamazov?* Le seul bénéfice qu'il puisse tirer de cette production est de passer, aux yeux des producteurs, dans la catégorie des metteurs en scène de premier plan; le cinéphile n'avait heureusement pas tant tardé à lui accorder cette distinction et, oubliant ce film jamais ridicule, mais jamais intelligent non plus, attend, confiant, *La Chatte sur un toit brûlant.* — Ch. B.

Travail à la chaîne

THE LONG HOT SUMMER (LES FEUX DE L'ETE (film américain en CinemaScope et De Luxe de MARTIN RITT. *Scénario:* Irving Ravetch et Harriet Frank Jr, d'après trois nouvelles de William Faulkner. *Images :* Joseph La Shelle. *Interprétation :* Paul Newman, Joanne Woodward, Anthony Franciosa, Orson Welles, Lee Remick. *Production :* Jerry Wald (20th Century-Fox), 1958.

Cet amalgame de plusieurs nouvelles de Faulkner non encore traduites en français (parmi lesquelles *The Hamlet*, d'où sort le personnage de Varner, interprété par Orson Welles, et *Barn's Burning*, avec le personnage du pyromane joué par Paul Newman) a le mérite de nous éclairer définitivement sur celui de Martin Ritt, ci-

néaste à la manque, qui, bien que nanti d'une corpulence toute aldrichienne, est loin même d'être l'égal d'un Kubrick, et encore moins d'un Lumet ou d'un Mulligan, ce que son deuxième film, *No Down Payment,* avait pu faire croire à quelques-uns. Mais c'était grâce surtout au solide scénario de Philip Yordan (nous présentant une bourgade californienne comme Sartre son *Huis-Clos*) et faute d'avoir vu *A Man Is Ten Feet Tall,* le premier film de Martin Ritt, qui montrait déjà quel était son principal défaut : une incapacité totale à utiliser de remarquables acteurs (John Cassavettes dans *A Man Is Ten Feet Tall,* Tony Randall dans *No Down Payment*). On peut le vérifier une fois de plus dans *Les Feux de l'été,* spécialement en ce qui concerne Paul Newman, Antony Franciosa et Lee Remick (voir ces deux-là dans *Un Homme dans la Foule*), sans même parler d'Orson Welles qui cabotine à plaisir pour le plus grand ridicule de notre âne Martin. Tout ce qui reste d'attachant est en fin de compte ce qui reste de faulknérien dans leur comportement. Pour être gentil, disons simplement que Martin Ritt, s'il n'est pas un vulgaire tâcheron de la mise en scène, demeure un honnête contremaître, et encore, il y a mieux dans le genre. Mais Jerry Wald n'en demande sans doute pas plus pour faire marcher à plein rendement cette énorme usine à films qu'est devenue la Fox depuis quelques années. — J.-L. G.

Ford of Ireland

GIDEON OF SCOTLAND YARD (INSPECTEUR DE SERVICE), film anglais en Technicolor de JOHN FORD. *Scénario :* T.E.B. Clarke. *Images :* Frederik Young. *Interprétation :* Jack Hawkins, Dianne Foster, Anna Lee, Anne Massey, John Loder. *Production :* Columbia British 1957.

Aller accabler John Ford parce qu'il a bien voulu travailler en Angleterre, rejeter d'emblée *Gideon* parce qu'anglais, relève d'un étroit chauvinisme. Nous retrouvons au départ tous les clichés propres à la « comédie anglaise » et au film anglais en général : ce sentiment de continuelle supériorité, d'en savoir plus long que les autres, et surtout que les spectateurs, qu'on veut bien introduire dans la confidence. T.E.B. Clarke, responsable de bandes-types comme *Passeport pour Pimlico, A Cor et à cri, De l'or en barres,* a une fois de plus confectionné, d'après un roman anonyme, le genre de script où tout semble indiqué à gros traits rouges. Mais que reste-t-il de ces conventions en général astreignantes pour un metteur en scène britannique?

Le film le plus libre, le plus direct, le moins fabriqué qui ait jailli d'un studio de Sa Majesté. Pour qui se donne la peine d'ouvrir les yeux, de suivre à la trace chaque plan et chaque détail dans le plan, rien n'arrive chez Ford que rigoureusement voulu, non par un décret supérieur du scénario, mais parce que chaque personnage possède sa logique interne, s'inscrit selon des limites très précises dans l'espace et dans le temps. Personne ne songerait à accabler notre Maigret national pour son art de hausser la bonhomie au niveau d'une vertu créatrice. Pas plus qu'on ne s'aviserait de lui reprocher d'être un « flic », vu les conventions du genre. Dans ces conditions, condamner à priori *Gideon* c'est méconnaître l'habileté souveraine avec laquelle Ford mène son histoire sur un double registre : d'une part les clichés traditionnels du bon inspecteur omniscient, maître de lui comme de l'univers; de l'autre un portrait en pied d'une figure très directement familière, un homme qui, par-delà les limitations du genre, pourrait *effectivement* exister, vivre cette vie terne de l'Anglais moyen, faite d'une accumulation de petites joies insignifiantes et d'une médiocrité inconsciemment assumée. J'aime que Ford, sans démagogie, exilé de sa verte Irlande et de l'Ouest majestueux où se bâtissait un empire à la force du poignet, sache retrouver derrière ce voile de conventions la simplicité, la franchise morale, qui caractérisent depuis toujours son univers. Nier cette évidence ressortit à la mauvaise foi. La prendre trop au sérieux serait aller contre l'esprit même de Ford, toujours teinté d'humour.

Mais plus nous séduit encore cette maitrise souveraine à organiser l'espace, à faire du cinéma uniquement à partir du plan et avec une caméra quasi immobile (seuls de discrets panoramiques sont occasionnellement utilisés). Ici l'appréhension visuelle constamment statique devient témoignage d'un certain équilibre moral. Chaque prise semble exister en soi, constituer déjà par elle-même un jugement. Choses et êtres avancent d'un pas sûr, infaillible, dans un monde strictement organisé. Ford affirme ne prendre en général qu'une prise de chaque scène, après une répétition minutieuse, et s'appuie à un tel degré sur son seul instinct, que pour lui le film est déjà monté à l'intérieur même de la caméra au moment du tournage. La poésie ici coule de source, épique en quelque sorte, au niveau du récit, bribe par bribe, plan par plan. Tenu par le cadre rigide d'un scénario typiquement anglais, notre auteur se contente de faire exister ses pantins, sans épanchement lyrique abusif comme dans *Wing of the Eagle,* en apparence plus fordien, mais qui faisait assez péniblement employer par certains le mot de gâtisme. La sécheresse britannique, une fois l'exercice de style dépassé, permet un retour du réalisateur de *Wagonmaster* et *The Searchers* à sa rigueur traditionnelle. — L. Ms.

Ces notes ont été rédigées par CHARLES BITSCH, JEAN-LUC GODARD *et* LOUIS MARCORELLES.

BRUXELLES 1958

*

LE FESTIVAL MONDIAL DU FILM

par André Bazin

On ne peut certes reprocher aux Bruxellois d'avoir voulu organiser un Festival mondial du film dans le cadre de leur Exposition internationale, et d'autant moins que tous ceux qui ont une pratique un peu européenne du cinéma savent que Bruxelles est une capitale de la cinéphilie et qu'à s'en tenir à ses efforts discrets, mais constants, dans ce domaine, la petite capitale belge est peut-être la ville qui mériterait le plus d'être choisie comme forum de la production internationale.

C'est en effet sans doute à Bruxelles que l'on peut voir le plus grand nombre de films et surtout qu'on peut les voir le plus facilement. Le plus grand nombre parce que, miraculeusement privés de censure, la Belgique est une plate-forme tournante de la production mondiale : tous les films peuvent y être montrés sans complications administratives. D'autre part, l'habitude admise du sous-titrage bilingue permet la sortie à moindre frais de beaucoup de films étrangers (et d'abord américains) qui ne sont pas lancés en France, parce qu'ils n'amortiraient pas leur doublage. Enfin et surtout, les mœurs des maisons de distribution (surtout américaines) paraissent bien différentes. Il y paraît possible de solliciter la vision d'un film pour simple information critique, sans que ce souhait paraisse absurde ou indiscret. Les distributeurs semblent enchantés de vous le montrer — distribué ou non —, alors qu'on a trop souvent l'air à Paris de faire une injure personnelle à la direction de la maison, en exprimant le désir de voir un film qu'on a décidé de ne pas sortir à Paris. En particulier, par le truchement amical et diligent de Jacques Ledoux, dans le cadre de sa Cinémathèque du Palais des Beaux-Arts, les critiques de passage à Bruxelles n'ont eu qu'à faire leur menu pour obtenir à la carte leur festival personnel, notamment de films américains invisibles à Paris. C'est une impression très agréable pour un critique que de se sentir plongé dans un ordre social où tous les organismes, privés ou publics intéressés considèrent de leur devoir de lui faciliter la tâche et d'abord en lui permettant de voir le maximum de films, sans pour cela lui imposer les épreuves physiques ou psychologiques qui accompagnent à Paris l'exercice de la cinéphilie.

Donc nul ne saurait contester le droit moral des Bruxellois à leur Festival. Mais force nous est *a posteriori* de constater que le résultat en fut au moins un demi-échec. Bruxelles aura été encore plus médiocre que Cannes. Mais il suffit de compter sur ses doigts pour s'apercevoir qu'on aurait fait un excellent festival avec les bons films de l'un et de l'autre. Ce n'est donc pas tant la production internationale qui est en cause que la division des efforts. Chaque Festival n'ayant plus que quelques films possibles à sa disposition, le reste n'est que tissu conjonctif.

Mais Bruxelles souffre d'un autre handicap : c'est d'être une ville d'autre part en pleine activité dans laquelle le cristal de sel cinématographique ne tarde pas à se dissoudre et se diluer. Cela avait déjà été sensible en 1948, mais combien

plus encore cette fois-ci au milieu de l'Exposition. Cannes et Venise bénéficient de conditions géographiques et sociales qui maintiennent la concentration du cinéma à l'état de saturation. Quinze jours durant, le Lido et la Croisette sont les microcosmes de l'univers du film. Chaque jour au contraire, Bruxelles imposait aux participants l'effort d'une laborieuse migration vers la Salle de l'Auditorium, perdu dans l'Exposition et le plus souvent hélas pour quel profit ! Heureusement que l'amicale prévenance et la courtoisie exemplaire de l'administration du Festival compensaient largement cette petite épreuve quotidienne.

Il s'ensuit que j'aimerais autant parler ici de ce que j'ai vu en dehors du Festival que des films en compétition. *Des Sentiers de la gloire*, de Kubrick par exemple ou de *La Soif* de Bergman ou du *Merle* de Mc Laren. Mais, du premier, Robert Lachenay a dit mot sur lequel je suis à peu près d'accord et j'aurais scrupule à m'aventurer en amateur sur la chasse gardée bergmanienne. Quant au *Merle*, une plume compétante y reviendra sûrement bientôt, mais il m'est permis d'apporter au moins quelques informations et une impression. Je dirai donc qu'il s'agit d'une chanson filmée sur le principe du célèbre *C'est l'aviron*, chanson populaire dont le héros est un merle, schématisé sur l'écran par quelques bâtons et un rond diversement agencés. On pouvait faire confiance à Mac Laren pour animer ces quasi idéogrammes avec l'invention qui le caractérise. Je ne dirai donc pas que *Le Merle* m'a déçu, mais seulement qu'il s'agit d'une œuvre mineure dans son principe même par rapport à *Rythmetic* ou *Blinkity Blank*. *La Chaise* que j'ai revue à cette occasion m'est apparue, à la seconde vision, encore plus admirable encore qu'à la première.



Passons donc au Festival proprement dit. Je demanderai la permission d'éliminer : 1°) les films que je n'ai pas vus (n'ayant passé que huit jours à Bruxelles). Certains malheureusement furent peut-être parmi les meilleurs si on en juge soit par le Palmarès, soit par leur critique orale. Ce sont notamment *The Goddess*, de John Cromwell et Paddy Chayefsky, *La Maison où j'habite*, de Koulijdanov, *A minuit*, du Hongrois György Révész, *Samedi soir*, du Yougoslave Dragoslav Ilic ; 2°) les films sans intérêt et dont la critique devrait être exclusivement négative même s'ils figurent au Palmarès. C'est hélas, je l'ai dit, la majorité ; 3°) les films déjà connus, c'est-à-dire *Montparnasse 19*, *Barrage contre le Pacifique* et *La Soif du Mal*, baptisé en Belgique *Vengeance de flic*, ce qui après tout n'est pas une traduction plus infidèle de *Touch of Evil*.

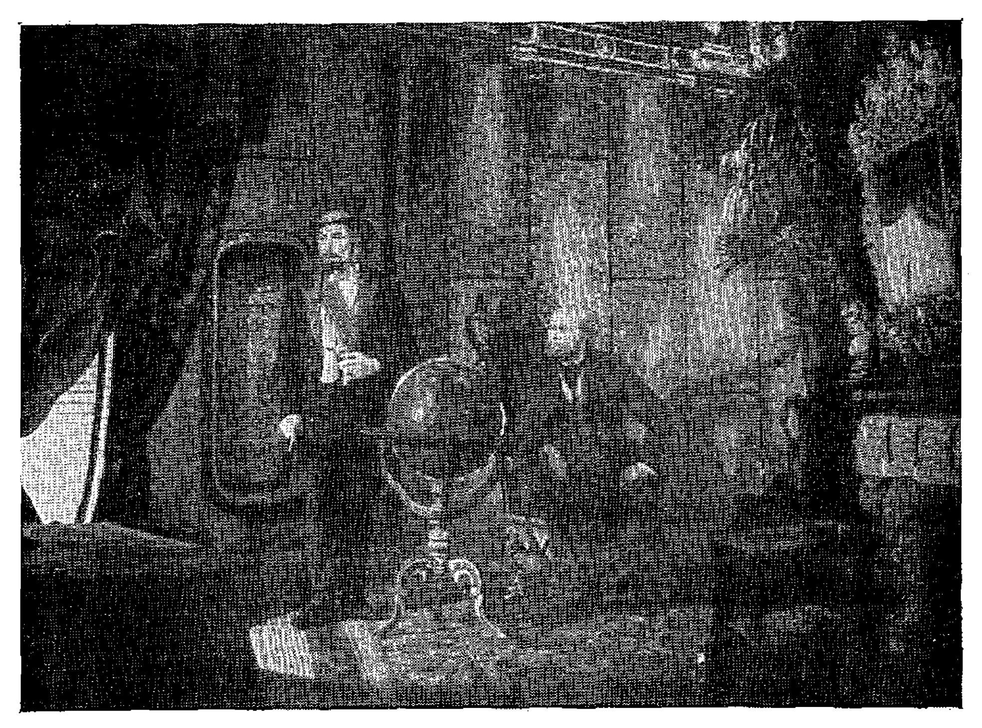
Ainsi limité le champ de ce compte rendu se bornera donc à quelques films choisis, soit pour leur valeur intrinsèque, soit pour l'information du lecteur, quand il s'agit d'une œuvre attendue avec curiosité.

Je retiendrai donc seulement, après passage par ce crible un peu arbitraire, dans la mesure où il additionne le hasard et la subjectivité, une demi-douzaine de films.

JAPON

Le Japon avait deux titres au programme, *La Femme adultère* et *Les Bas-fonds*. Le premier est l'œuvre de Tadashi Imaï que l'on a qualifié, un peu rapidement sans doute, de Cayatte nippon à cause d'*Ombre en plein jour;* mais *La Femme adultère* ne relève nullement du néo-réalisme didactique, c'est une « touchante histoire » de samouraï cocu. Comme j'ai un grand faible pour le cinéma japonais, même anonyme, j'ai pris quelque plaisir à cette *Femme adultère* où se retrouve ici et là le génie *sui generis* de cette production, même quand elle est privée de la grâce de Mizoguchi ou de la force de Kurosawa.

Justement Kurosawa était le réalisateur des *Bas-fonds*. Et Mizoguchiens de triompher, car évidemment ces *Bas-fonds* sont plus indéfendables encore que le *Macbeth* de l'an dernier. Mais moi, qui pour croire aux auteurs n'en déduis pas une



L'Invention diabolique (Tchécoslovaquie), réalisé par Karel Zeman d'après les gravures de Riou, grand prix du Festival de Bruxelles.

politique, je me sens très capable de continuer à admirer *Ikiru* et l'*Idiot* tout en détestant ces *Bas-fonds*. Aussi bien d'être contre le film ne m'empêche-t-il pas cependant d'y discerner toujours le talent de Kurosawa. Son erreur réside dans le parti pris général, auquel ne seraient pas, paraît-il, étrangers le faible devis de l'entreprise et la rapidité du tournage. Kurosawa en tout cas a choisi, puisqu'il s'agit d'une pièce (et non d'un roman comme on le croit souvent), de respecter à fond la structure théâtrale. En conséquence, l'action se passe presqu'en un seul décor et ne sort jamais du petit complexe constitué par le dortoir commun, la cour et la maison des logeurs. De plus, à l'intérieur même de ce décor, la caméra tourne toujours le dos au quatrième mur. Ce qui déroute et déçoit encore évidemment le spectateur français, du moins s'il a davantage à l'esprit le film de Renoir que le texte de Gorki, c'est que les personnages japonais n'ont à peu près rien de commun avec ceux de Renoir. Pepele notamment n'est pas très sympathique, « l'acteur » abruti par l'alcool est un pitoyable déchet, fort éloigné de la prestigieuse démence de Le Vigan, etc. Mais quoi? Kurosawa n'a pas adapté — comme Fritz Lang pour *La Bête humaine* — le film de Renoir et une critique honnête devrait ici repartir de l'original, ce que je m'avoue incapable de faire et d'autant plus que le sous-titrage anglais était plutôt sommaire. Mais on peut du moins sentir la subtilité et la finesse des intentions : elles sont évidentes. Il s'agit à coup sûr, même si elle est contestable, d'une interprétation intelligente et en tout cas méditée. Si l'on doutait d'ailleurs que la monotonie et la simplicité de cette mise en scène fussent le résultat d'un parti pris conscient et non de la faiblesse ou de l'impuissance, de brèves séquences brusquement animées avec une maîtrise stupéfiante viendraient nous le démontrer, celle de l'assassinat involontaire du logeur par Pepele en particulier, où brusquement l'espace exigu semble éclater en dedans. Sans jamais nous faire sortir de ces quelques mètres carrés, Kurosawa y introduit une action d'une incroyable inten-

sité et que tout autre sans doute déploierait dans un espace réellement ou virtuellement décuplé. Ces quelques minutes fascinantes n'empêchent pas de s'ennuyer durant les deux heures de monotones discussions, mais elles dispensent le critique de croire naïvement que le metteur en scène manque d'imagination.

ITALIE

L'Italie avait trois films : *La Muraille de Chine* que je n'ai pas vu, *Deux hectares de ciel* et *Fortunella*. *Deux hectares de ciel* est une détestable chose, exemple supplémentaire de ce pseudo néo-réalisme édulcoré et roublard qui infeste maintenant le cinéma italien. Mais *Fortunella* est une bonne surprise et d'autant qu'on avait lieu de s'en méfier sur le générique. Si Fellini confiait à un autre sa femme et un scénario, n'était-ce pas pour éviter de se ridiculiser lui-même? Et, en effet, il y a tout lieu de penser que cette histoire, comme composée d'idées inutilisées dans *La Strada* et *Les Nuits de Cabiria*, aurait fait sous la direction de Fellini un film assez irritant où il aurait donné l'impression de se pasticher. Mais la mise en scène d'Eduardo de Filippo change heureusement le style de l'ouvrage. Si les situations et les personnages sont de Fellini ils n'ont que le rôle d'un canevas de commedia dell'arte où les acteurs s'amusent à aller au bout d'eux-mêmes avec un bonheur constant. Alberto Sordi notamment est sublime.

AMERIQUE

J'ai donc manqué semble-t-il avec *The Goddess* le seul film américain intéressant, à l'exception naturellement de *Touch of Evil*, baptisé là-bas tout prosaïquement *Vengeance de flic*. A son propos, je signalerai seulement la vengeance de Hollywood. La maison productrice a tout fait pour l'enlever à Bruxelles, mais la direction du festival tenant bon, elle s'est dépêchée de le sortir à Paris dans les médiocres conditions que l'on sait, avec l'espoir que cette sortie européenne le mettrait hors compétition au terme du règlement. Il fallut en effet faire une exception pour le maintenir tout de même au programme. La présence personnelle du metteur en scène et une longue et brillante conférence de presse à laquelle assista Jean Renoir, achevèrent de donner à la rentrée de Welles tout l'éclat mérité malgré ces manœuvres dilatoires.

Si je dis un mot du *Vieil homme et la mer*, ce n'est pas par égard à la valeur intrinsèque du film, mais seulement pour sacrifier à la légitime curiosité du lecteur. Que pouvait-on attendre de John Sturges, remplaçant de Zinneman enfui à temps de cette galère? Le résultat n'est ni pire ni meilleur que le pronostic. Spencer Tracy joue dans les règles la vieillesse et l'accablement avec la complicité des éclairages de James Wong Howe, mais les problèmes techniques ont été résolus avec un bonheur très inégal. Les transparences sont si mauvaises qu'il a fallu donner du grain aux premiers plans pour ne pas trop les décoller du fond. La couleur, naturellement, dans ces conditions est hideuse. En revanche toute la séquence de la lutte contre les requins, prise par-dessus et par-dessous « du point de vue des requins », est assez sensationnelle, c'est le seul moment où l'on ne s'ennuie pas. Quant au scénario, le film fait surtout apparaître les artifices d'un roman qui est de l'Hemingway trop conscient de son « message » et de ses moyens.

« L'INVENTION DIABOLIQUE »

Me voici donc rapidement arrivé au film le plus attendu de ce festival. Attendu depuis que nous avions pu en avoir à Cannes un appétissant avant-goût sous forme de quelques mètres d'essais. Cette vision miraculeuse hantait encore nos rêves. Dirons-nous que la réalité nous a déçus? Ce serait injuste, car d'abord il fallait s'attendre à ce que la gageure tenue par Karel Zeman ne puisse bénéficier, près d'une heure quarante-cinq durant, de l'effet de stupeur qui nous avait frappés à Cannes. Pour ma part, je prévoyais bien que cet émerveillement ne résisterait pas à l'épreuve de la durée dramatique. Mais,

converti en simple admiration, il suffit amplement encore à justifier le grand prix de Karel Zeman. Celui-ci en effet ne s'est pas contenté de résoudre les invraisemblables problèmes techniques de l'animation des gravures de Riou et Bennet avec des acteurs réels, il a souvent inventé et interprété avec bonheur. Des trouvailles comme le sous-marin à nageoires ajoute au bonheur graphique celui de l'animation, d'autres comme l'entrée du héros dans la chambre de la jeune fille sont des gags très heureusement dans la ligne de l'humour vernien.

Ces qualités font aisément pardonner les faiblesses de l'ouvrage. Celles-ci sont de deux ordres. L'adaptation d'abord qui est confuse, à la fois insuffisante et surchargée, et du point de vue technique certaines inégalités des trucages. Inégalités dont Zeman aurait souvent pu éviter les inconvénients en n'utilisant qu'une fois le procédé imparfait. Ce n'est en effet, je l'ai remarqué, le plus souvent, qu'à sa réapparition que le spectateur a le loisir d'en apercevoir les insuffisances. En fait le film est trop long. Il semble qu'avec les moyens dont il disposait, Zeman aurait dû se contenter d'un film d'une heure. Mais, encore une fois, des critiques ne sauraient faire oublier l'intérêt et la nouveauté de l'entreprise.

André BAZIN.

PALMARES

GRAND PRIX : *L'Invention diabolique*, de Karel Zeman.
PRIX POUR QUALITÉS EXCEPTIONNELLES : *The Goddess*, de John Cromwell.
PRIX DE LA MISE EN SCÈNE : *La Maison où j'habite*, de L. Koulidjanov et J. Seghel.
PRIX DU SCÉNARIO : Fellini, Flaiano et Pinelli, pour *Fortunella*, de Eduardo De Filippo.
PRIX DE LA MEILLEURE IMAGE : Pierludovico Pavoni, pour *La Muraille de Chine*, de Carlo Lizzani.
PRIX DE LA COULEUR : Vladimir Rapoport pour *Le Don paisible*, de Serghei Gherassimov.
PRIX DE L'INTERPRÉTATION MASCULINE : Orson Welles, pour *Touch of Evil*.
PRIX DE L'INTERPRÉTATION FÉMININE : Lilli Palmer, pour *Montparnasse 19*, de Jacques Becker.
PRIX DE LA CRITIQUE : *Touch of Evil* et Orson Welles pour l'ensemble de son œuvre.
PRIX DES NATIONS UNIES : *La Maison où j'habite*.
PRIX DE L'O.C.I.C. : *Le Vieil Homme et la mer*, de John Sturges.
PRIX FEMINA : *La Muraille de Chine*.
PRIX DES JEUNES : *Terminus amour*, de Georg Tressler.

COURTS METRAGES

GRAND PRIX : *Forming of Metals*, de P. de Normanville (G.-B.).
PRIX DE LA MISE EN SCÈNE : *Les Mistons*, de François Truffaut (Fr.).
PRIX DU MEILLEUR SCÉNARIO DE FICTION : *Baylor Hamlet Theatre*, de Paul Baker (U.S.A.).
PRIX DU MEILLEUR SCÉNARIO DOCUMENTAIRE : *Achtung Synkope*, de Herbert Seggelke (All. Féd.).
PRIX DE LA MEILLEURE PHOTOGRAPHIE : *La Magie des peintures enfantines*, de J. Jerabek (Tchéc.).
PRIX DE LA MEILLEURE UTILISATION DE LA COULEUR : *Le Merle*, de Norman McLaren (Canada).
PRIX POUR QUALITÉS EXCEPTIONNELLES : *One Potato, Two Potatoes*, de Leslie Daiken (G.-B.).
PRIX DES JEUNES : *Les Mistons*.

LE FESTIVAL DU FILM EXPÉRIMENTAL

Pour beaucoup d'Américains désœuvrés, le cinéma est un fourre-tout destiné à exorciser complexes et frustations sexuelles ou spirituelles. Les dames, notamment, noyées dans une symbolique échevelée (Maya Deren) où des bergeries attendrissantes (Madeline Tourtelot qui filme à peu près comme son nom l'indique) sévissent outre-Atlantique sous le signe de la confusion. La musique, décrétée concrète, rugit à longueur de bobine, la caméra œil de vache enregistre le train-train quotidien des élucubrations d'auteurs insoucieux de la moindre discipline artistique. Et pourtant Bruxelles expérimental ne fut point indifférent grâce à quelques œuvres significatives.

AMERIQUE

Anticipation of the Night tend au rythme pur. Pas de truquages, mais le plus immédiat réalisme avec des êtres de tous les jours. Un homme fuit son foyer, va vers la ville, passe le long d'une foire, fuit, fuit, revient chez lui, regarde son enfant qui dort. Pas de son, rien qu'un ruban d'images. Pour qui se plie à cette cadence apaisante et subtile, les formes retournent au néant, perdent leur signification. Cinéma cosmique, qu'on doit accepter ou rejeter totalement. On aimerait pouvoir offrir immédiatement à Brakhage les moyens d'un grand film, pour voir, comme on dit stupidement, « ce qu'il a dans la peau ».

Autre Américain significatif de ce Festival, Kenneth Anger nous gratifia d'une démente *Inauguration of the Pleasure Dome* en couleur et polyvision à trois écrans distincts. Un culte d'initiation, mené aux accents de la musique délirante du compositeur tchèque Janacek, et filmé dans des tonalités flamboyantes, nous vaut des images aussi absurdes qu'impressionnantes. Anger appartient à la famille des magiciens de la couleur, esthètes de l'art qui n'aspirent qu'à nous gorger de sensations. Anger, pour provoquer des effets, n'a pas hésité à faire tirer sept fois successivement ses couleurs pour obtenir les nuances désirées. Là encore, on aime ou on déteste sans réserve, là encore, on regrette le caractère obsessionnel de ces bariolages. Aucun Américain ne s'imposait donc réellement, à l'exception de Len Lye, l'ancêtre de McLaren, dont les grattages sur pellicule de *Free Radicals* nous restituent cette joie rythmique que nous aimons tant chez le réalisateur de *Be Gone Dull Care.* Par contre, *N.Y.-N.Y.* (New York-New York) de Francis Thompson ne méritait pas les éloges ni le prix qui lui furent accordés.

LES AUTRES

L'Angleterre, malgré sept films en compétition, ne sortit pas de ses clichés, sauf dans le *Nice Time* de Tanner et Goretta qu'on revoit avec plaisir. Ici, le document garde toute sa candeur : à chacun d'y lire ce qui lui plaît ! L'Allemagne nous irrita encore plus avec les expériences d'Herbert Vesely, réalisateur de *Nicht Mehr Fliehen,* pastiche du plus mauvais Clouzot. Que Vesely ait des qualités, nous le remarquâmes davantage dans son bref *Prelude,* croquis d'une pause sur un plateau de danse classique, entre deux répétitions. La Russie absente, par insuffisance artistique des envois présentés en pré-sélection, il revenait à la Pologne et à la Yougoslavie de défendre le prestige de l'Est. Raymond Polenski remportait un prix pour son film *Deux hommes et une armoire,* fantaisie sur le destin de deux vagabonds sortis de l'onde avec une armoire qu'ils cherchent vainement à livrer en ville et qu'ils se voient contraints de ramener dans la mer ; le tandem Walerian Borowczyk-Jan Lenica décrochait la plus haute récompense avec *Dom,* film de truquages qui nous ramène aux beaux jours de l'expérience surréaliste, mais sans la moindre rigidité, avec un laisser-aller convaincant. La Yougoslavie n'eut droit à aucune mention, malgré *Balade fantastique* qui illustre la vie, l'œuvre et la vision du monde d'un peintre naïf, France Mihelic.

LA FRANCE

La grande révélation de ce Festival reste, pour moi, l'œuvre d'Agnès Verda dont nous revîmes *La Pointe courte,* puis dont nous fut présenté un court métrage en 16 mm, *Opéra-Mouffe,* poème imagé et chanté sur le quartier de la Mouffe ; la caméra d'Agnès Varda s'attarde avec complaisance sur l'extrême beauté et sur l'extrême laideur, toujours éprise des apparences plastiques, mais consciente de la noblesse des choses. *Opéra-Mouffe* n'a rien de l'exercice gratuit; il jaillit d'une expérience vécue. En tant que tel il domine nettement tous les autres ouvrages présentés à ce Festival et nous prouve que le grand cinéma expérimental ne peut être que le fruit de nos entrailles.

Louis MARCORELLES.

FILMS SORTIS A PARIS DU 21 MAI AU 17 JUIN 1958

9 FILMS FRANÇAIS

La Bigorne, caporal de France, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Robert Darène, avec François Périer, Rossana Podesta. — Si vous voulez savoir l'histoire, reportez-vous au guide bleu de Madagascar, comme ont fait les scénaristes.

Chaque jour a son secret, film de Claude Boissol, avec Danièle Delorme, Jean Marais, Françoise Fabian, Denise Gence, Yves Brainville. — Seul Hitch, peut-être, eût su tirer parti de cette sous marque espagnole de l'usine Daphné du Maurier. Ce qui n'excuse pas Boissol, bien décidé, semble-t-il, à ne rester qu'un des multiples faiseurs — et pas des plus adroits — dont le prodigue cinéma français aime à rétribuer les services.

L'Eau vive. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 48.

L'Ecole des Cocottes, film de Jacqueline Audry, avec Dany Robin, Fernand Gravey, Bernard Blier, Odette Laure, Jean-Claude Brialy, Darry Cowl. — Jacqueline Audry semble avoir définitivement opté pour la pire espèce de cinéma : celui où le boulevard lui-même se dégrade. Quand cessera-t-on de travestir Dany Robin en adolescente ?

En légitime défense, film d'André Berthomieu, avec Bernard Blier, Philippe Nicaud, Maria Mauban, Jean Lefebvre, Pierre Mondy, Robert Dalban, Daniel Cauchy. — Vichy réussit mieux à Berthomieu que le pirandellisme.

Les Femmes sont marrantes, film d'André Hunebelle, avec Micheline Presle, Yves Robert, Pierre Dudan, Marthe Mercadier, Sophie Daumier. — Dans un autre genre que Jacqueline Audry, Hunebelle vous dégoûte à la fois du boulevard et du cinéma.

Les Gaietés de l'escadrille, film de Georges Péclet, avec Eddy Rasimi, Raymond Bussières, Annette Poivre, Gabriello, Pauline Carton, Jean Tissier. — Propre à faire se retourner Courteline dans sa tombe.

Liberté surveillée, film en Franscope et Eastmancolor, de Vladimir Voltchek et Henri Aisner, avec Marina Vlady, Robert Hossein, René Lefèvre. — Le rocambolesque du scénario et la platitude de la mise en scène se marient aussi mal que la rusticité tchèque et les poncifs boulevardiers de Pierre Laroche et Colette Audry. Bien piètre cadeau à faire aux pays de l'Est que leur louer nos faiseurs.

Tabarin, film en Eastmancolor de Richard Pottier, avec Sylvia Lopez, Annie Cordy, Sonia Ziemann, Michel Piccoli, Henri Vilbert, Misha Auer. — Comme *Folies-Bergère*, ce film musical français essaye maladroitement de prendre exemple sur le modèle américain.

8 FILMS AMERICAINS

Bombers B.52 (*Bombardiers B.52*), film en CinémaScope et en Warnercolor de Richard Thorpe, avec Karl Malden, Natalie Wood, Efren Zimbalist Jr. Martha Hunts. — Drame petit bourgeois particulièrement niais, entrecoupé de vols d'essai du B.52.

The Brave One (*Les Clameurs se sont tues*), film en CinemaScope et en Technicolor d'Irving Rapper, avec Michel Ray, Rodolfo Hoyos, Carlos Navaro, Fermin Rivera. — Mièvre variation sur le thème des amours d'un enfant et d'un animal.

The Brothers Karamazov (*Les Frères Karamazov*). — Voir note de Charles Bitsch, dans ce numéro, page 53.

Dragoon wells Massacre (*La Poursuite fantastique*), film en CinemaScope et Technicolor d'Harold Schuster, avec Barry Sullivan, Dennis O'Keefe, Mona Freeman, Katy Jurado. — Nous avions bien aimé, jadis et naguère, *La Baie du destin* (avec Annabella) et *Jack Slade, le damné* (avec Dorothy Malone). Ce pastiche de *Stage Coach* montre que l'ankylose de l'âge atteint plus vite le disciple que le maître.

The Long Hot Summer (*Les Feux de l'été*). — Voir note de Jean-Luc Godard dans ce ce numéro, page 53.

The Pajama Game (*Pique-nique en pyjama*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro, page 49.

The Tall Stranger (*Violence dans la vallée*), film en CinemaScope et en Technicolor de Thomas Can, avec Joël McCrea, Virginia Mayo, Barry Kelley, Michael Ansara. — Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des westerns de seconde zone, les scènes de bagarre sont les moins ennuyeuses : leur brutalité — leur méchanceté — réveille l'attention.

Touch of Evil (*La Soif du mal*). — Voir article de Jean Domarchi dans ce numéro, page 17.

3 FILMS ITALIENS

I Colpevoli (*Responsabilité limitée*), film de Turi Vasile, avec Isa Miranda, Etchika Choureau, Carlo Ninchi, Vittorio de Sica, Sandro Ninchi. — Mièvre drame bourgeois sur le conflit des générations.

Fils du cheik. — Film en CinémaScope et en couleurs de Fernando Cerchio, avec Ricardo Montalban, Carmen Sevilla, Gino Cervi, Anna Maria Ferrero. — Dans le style des romans-photos moqués par Fellini dans *Lo Sceicco Bianco*.

Souvenir d'Italie, film en Technicolor et Technirama d'Antonio Pietrangeli, avec June Laverick, Isabelle Corey, Inge Schoener, Vittorio de Sica, Alberto Sordi, Massimo Girotti. — Ni la photographie signée Aldo Tonti et Carlo Carlini (l'opérateur de *La Peur*), ni l'éclat d'Isabelle Corey ne peuvent racheter l'affolante niaiserie du scénario.

1 FILM ALLEMAND

Flucht in die Tropen Nacht (*Violence sous les tropiques*), film en Eastmancolor de Paul May, avec Claus Holm, Bernard Wicki, Erica Beer. — Cette chasse aux fauves, tournée au zoo de Hambourg est surtout une chasse aux poncifs.

2 FILMS ANGLAIS

Happy is the Bride (*Gai, gai, marions-nous*), film de Paul Soskin, avec Ian Carmichael, Janet Scott, Cecil Parker, Terry Thomas. — Vaudeville sur le thème du Chapeau de paille d'Italie. Conventionnel dans la convention même.

Gideon of Stocland Yard (*Inspecteur de service*). — Voir note de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 54.

1 FILM SOVIETIQUE

Lietat Jouravly (*Quand passent les cigognes*). — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 46.

1 FILM SUEDOIS

Aldrig i Livet (*Les Enfants du vice*), film d'Arne Tagneborn, avec Lars Ekborg, Sven Erik-gamble, Ingrid Thulin. — La Suède pourrait mieux choisir le contenu de ses colis. Les navets nous parviennent franco de port, mais les Bergman n'ont pas droit au voyage.

PRINCIPAUX TEXTES SUR INGMAR BERGMAN PUBLIES DANS LES CAHIERS DU CINEMA

N° 16. *Sommarlek*. Compte rendu par J. Doniol-Valcroze, Venise 1952.

N° 36. « Le Sac de couchage », critique de *Monika*, par J. Doniol-Valcroze.

N° 60. *Sourires d'une nuit d'été*, compte rendu par J. Doniol-Valcroze, Cannes 1956.

N° 61. « Présentation d'Ingmar Bergman », par Eric Rohmer.
Qu'est-ce que « Faire des films » ? par Ingmar Bergman.
Bio-filmographie d'Ingmar Bergman par Jean Béranger.
« Les belles avocates », critique de *Sourires d'une nuit d'été*, par J.-J. Richer.
Note sur *La Prison* d'Ingmar Bergman, par J. Siclier et A.-S. Labarthe.

N° 70. Note sur le tournage du *Septième Sceau*, par J. Béranger (Petit Journal).

N° 72. Note sur *Le Septième Sceau* à Cannes 57, par F. Truffaut.

N° 74. « Les trois métamorphoses d'Ingmar Bergman », par J. Béranger.

N° 77. « Le Temps qui passe », critique de *La Nuit des forains*, par A.-S. Labarthe.

N° 80. Journal intime. Signal : *Les Fraises Sauvages*, par J. Béranger.

N° 83. « Traduit du silence », critique du *Septième Sceau*, par Jean Mambrino.

N° 84. Note de Cannes 58 sur *Au Seuil de la vie*, par J. Béranger.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker .... N° 32
Jean Renoir .... Nos 34-35-78
Luis Bunuel .... N° 36
Roberto Rossellini .... N° 37
Abel Gance .... N° 43
Alfred Hitchcock .... Nos 44-62
John Ford .... N° 45
Jules Dassin .... Nos 46-47
Carl Dreyer .... N° 48
Howard Hawks .... N° 56
Robert Aldrich .... Nos 64-82
Joshua Logan .... N° 65
Anthony Mann .... N° 69
Gerd Oswald .... N° 70
Max Ophuls .... N° 72
Stanley Kubrick .... N° 73
Vincente Minnelli .... N° 74
Robert Bresson .... N° 75
Jacques Tati .... N° 83
Orson Welles .... N° 84



Tous ces numéros sont encore disponibles à nos bureaux et peuvent vous être adressés contre la somme de 250 francs et de 400 francs pour le n° 78.

Nous vous rappelons d'autre part que certains numéros des CAHIERS sont épuisés (nos 1, 30, 54) et que certains autres sont sur le point de l'être (nos 13, 40, 42, 48, 53, 72).



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française** ..	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 3e trim. 1958